

WEIHNACHTEN 1974



Since its opening in Zurich, at number one Bahnhofstrasse, Andrew Grima's new store has been the talk of the town. Never before was modern, exciting jewellery displayed in such a stunning yet elegant way.

Ebenso berühmt wie Andrew Grima's moderner Schmuck sind seine Verkaufsgeschäfte. Der kürzlich an der Zürcher Bahnhofstrasse 1 eröffnete GRIMA-Laden besticht durch seine Kühnheit und Eleganz.

Le nouveau magasin GRIMA est l'attraction de la fameuse Bahnhofstrasse! D'une élégance raffinée, il frappe par son audace et son caractère particulier qui ont rendu fameuses les créations de joaillerie GRIMA dans le monde entier.

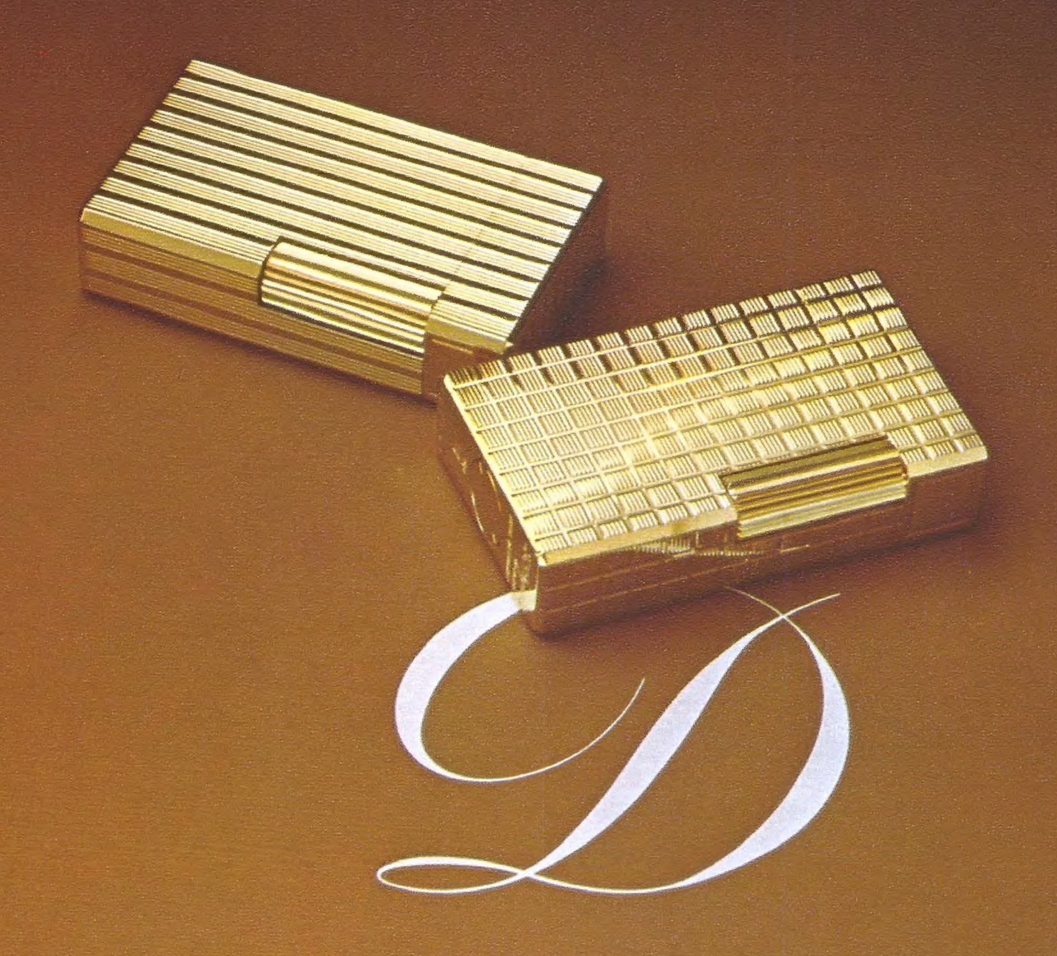
Photography by Bruce Pinkard

Très vieux.
Très précieux.

Cognac
Grande Fine Champagne
de REMY MARTIN
vieille réserve




BLACKGLAMA®
from Great Lakes Mink
Rob. Weibel
Kürschner und Pelzcréateur
CHRISTOFFELGASSE 5
BERN
Tel. 031 22 33 61



Scheherazade

Eine Erzählung von Michael Mann

«Der Sultan, mein Mann», schreibt Scheherazade in einem berühmten Brief, etwa aus der Zeit der fünfhundertsten Nacht von TAUSENDUNDEINER NACHT, «hat mit dieser abgenötigten Märchenerzählerei mir etwas weit Schlimmeres angetan als den Tod; denn Geschichten erzählen zu müssen, sie sich aus den Fingern saugen, um nur nicht sterben zu müssen, um nur irgendwie die Zeit hinzubringen, das heisst bei lebendigem Leibe sterben.» Allein auf dieser Briefstelle beruht die von der Forschung unbedenklich akzeptierte, irrige Hypothese, Scheherazade habe nach der tausendundersten Nacht, also nach der Erlassung der über sie verhängten Todesstrafe, keine Geschichten mehr erzählt. Ihre Biographie liesse sich in zwei Sätzen berichtigen; aber das wäre wenig in ihrem Sinn. – Hätte man übrigens sich die Mühe genommen und auch nur den in Frage stehenden Brief genau zu Ende gelesen, das gesamte philologische Luftschloss wäre wie ein Kartenhaus zusammengefallen. Heisst es doch in demselben Brief abschliessend: «Ich werde Märchen erzählen bis in den Tod» – was freilich verschiedene Interpretationen zulässt.

Zunächst: das Todesurteil war zur Zeit der tausendundersten Nacht längst ein formaljuristisches Problem, denn der Sultan hatte die Exekution viel zu lange aufgeschoben – an die zehn Jahre, sagt man –, so dass die Ausführung wahrscheinlich überhaupt verfassungswidrig gewesen wäre, was aber heisst: dass Scheherazade auch schon vor der tausendundersten Nacht (und wer weiss wie lange schon?) dem Sultan keine Märchen hätte erzählen müssen, es also aus freiem Antrieb tat, vor wie nach der Begnadigung.

Dieser besänftigt in fernste Fernen sich träumende Blick des Lauschenden, der, zerrte man ihn aus der Märchenwelt in die Wirklichkeit, so streng darein blickte, ja fast irre in seiner heischenden Hoffart – diese durch die Erzählung immer wieder neu erzwungene Bezauberung war der Erzählerin längst Lohn genug. – Der Sultan war, ehe er verfettete, ein schöner Mann. Dass es schön ist, schön zu sein, dies war es, was das Antlitz des jungen Kalifs, mit der Kunst eines auf Liebhaberrollen geeichten Schauspielers, alle inneren Vorteile gleichsam veräusserlichend, auszudrücken schien: vom theatralisch hoch frisierten Haupthaar, das die eigentlich wohl eher fliehende, aber in der theatralischen Aufmachung doch hoch wirkende Stirn so eindrucksvoll umrahmte und das die leicht abstehenden Ohren auf sehr raffinierte Weise frei liess, nämlich so, dass es aussah, als sei nur die Fülle des hinter das Ohr gestrichenen Haars schuld an dem kleinen Schönheitsfehler, bis zur schwellenden Lippe, siegreich in ihrer Prallheit über die trauernd herabgesenkten Mundwinkel, und dem damals schon ein wenig schweren, aber eben noch jugendlich weichen Kinn. Etwas wie eine melancholische Frage, eine wohl nicht zu beantwortende Frage mischte sich damals noch in die Strenge des Herrscherblicks – dieser tiefliegenden Augen, unübertrefflich mandelförmig auslaufend, unter den dichten, über der edlen Nase fast zusammengewachsenen Brauen. Blick und Nase verraten das Geblüt der Abbasiden. Mehrere Regenten dieser Dynastie sind in geistiger Umnachtung gestorben.

In schöner Herrscherpose, phantastisch königlich angetan, den Kopf vorteilhaft im Halbprofil, ohne Kopfbedeckung (die er auf den meisten Bildern in der behandschuhten Rechten hält), so liess er sich immer wieder, am liebsten lebensgross, malen, was zwar eigentlich wider die mohammedanische Gesetzgebung ist, denn die bildliche Darstellung menschlicher Formen, ja aller natürlichen oder auch künstlichen Gegenstände ist der mohammedanischen Kunst bekanntlich versagt. Dieses Gesetz, das der Sultan, so gut es ging, auflockerte, brachte ihn in beträchtliche Verlegenheiten auch in der Hingabe an jene Passion, die, neben der Leidenschaft für Märchen, ihn am unwiderstehlichsten beherrschte: seine Baulust. Die von ihm gestifteten Bauten – Paläste, Moscheen, Badehäuser und die (über alles geliebten) Madraschbauten, der Treffpunkt von Religion, Kunst und Wissenschaft, Bauten errichtet in Spanien, Ägypten und Persien, Bauten, unter deren Kosten die Provinzen seufzten, sind heute substanzielle Einkunftsquellen dank des sich immer mehrenden Zustroms der Museumsbesucher. Was der «Bauwurm» dieses Herrschers an Originalität zu wünschen übrigliess, das wurde reichlich wettgemacht durch die Pracht, mit welcher hier persische, türkische, byzantinische, syrische, koptische und viele andere Traditionen besiegter Völker zur glänzenden Synthese und doch erst so zur rechten Erfüllung gelangten. Fast sofort nach dem Tode seines Vaters, der den Achtzehnjährigen so tief erschütterte, dass er sich davon wohl niemals ganz erholt hat, baute er, kaum mehr als zehn Feddán entfernt von dem Erbschloss der Abbasiden, wo er aufgewachsen, einen Palast für sich selbst, den er aber kaum je bewohnt hat. Das Bauen hatte mit dem Wohnen wenig zu tun. Es war eine Form, sich in der Wirklichkeit geltend zu machen, wie die Versenkung in die Märchen eine Form, die Wirklichkeit zu vergessen – die Regierungsgeschäfte die «Staatsfadaisen», wie er es nannte. Bei seinem erschreckten Regierungsantritt (seine Vereidigung musste ob seiner Niedergeschlagenheit durch den Tod des Vaters um mehrere Tage verschoben werden) schrieb sein Onkel:

> ...Immer zu Hause gehalten,
> lange leidend am Halse, dürfte
> er fremd sein der Welt

– fremd der Welt, aber nicht der Märchenwelt, ein Geniesser dieser Welt nicht nur, auch ein Kenner empfindlichster Art. «Du filibusterst, Scheherazade, ich durchschaue dich», sagte er, wenn er in der Erzählung nur eine Variante einer ihm bereits bekannten Erzählung witterte. – Aber gibt es denn originelle Märchen? Zu den Schöpfernöten der Erzählerin gehörte es, dass, wenn es ihr oblag, ein neues Märchen zu ersinnen, sie stets an die bereits erzählten denken musste, die eine oder andere besonders geglückte Stelle mit gleichsam musikalischem Vergnügen vor sich hinsummend, in glücklicher Vergessenheit der drückenden, abendlichen Pflicht. Manchmal, wenn die Phantasie ganz versagte, wob sie auch persönlich Erlebtes in die Geschichte ein. Und auch das durchschaute der Sultan. «Bitte Märchen, Märchen!» unterbrach er sie dann mit heischendem Herrscherblick. «Nichts ist mir verhasster, meine Liebe, als eine künstlich ausgeschmückte und aufgeputzte Wirklichkeit. Ein Widersinn.»

Ja, arge Not, grässliche Schöpferqualen litt die Arme bei der Vorbereitung ihrer abendlichen Darbietungen. Die Themenwahl wurde immer schwieriger. War doch (so schien es ihr in den Zeiten der Dürre) im Grunde schon alles erzählt. – Sie setzte sich «Termine» bei Sonnenuntergang, also mindestens drei Stunden vor der Darbietung musste die Geschichte fertig sein. Aber wie oft geschah das? Viel öfters passierte es, dass sie bis zum letzten Augenblick nicht wusste, wie die Sache anzupacken, wobei die Geschichte wohl meist zeitig, in ihrem allgemeinen Handlungsablauf, ausgebrütet war, aber eben doch noch die Hauptsache, der Hauptdreh- und -kniff fehlte: wie etwa in der Geschichte Aladins die Idee der Wunderlampe, die sich gleichsam erst *ex post facto* in die Erzählung fügte. Da kniete sie nun vor dem Sultan, der, ganz geübter Ausdruck von Erwartung, auf seine Kissen hingestreckt lag, und sie wusste nicht, was aus der bereits begonnenen Erzählung werden würde. Auch zu willkürlichen Programmänderungen in letzter Minute trieb es sie mitunter, und zwar derart, dass, anstatt der geplanten Geschichte, den Lippen eine Erzählung entquoll, von der sie noch einen Moment zuvor, beim Eintritt in das Zimmer, keine Ahnung gehabt hatte. Die Forderung des Zimmerwechsels gehörte mit zu den in äusserster Verzweiflung gebrauchten Mitteln des Aufschubs: anstelle des «Alibaba-Saals», so benachrichtigte sie den dort bereits in Erwartungspose hingestreckten Sultan (mehrere Räume des Palasts waren nach seinen Lieblingsmärchen benannt und entsprechend dekoriert), sollte der Vortrag heute im «Aladin»- oder «Sindbad»-Zimmer stattfinden. – Oft aber liess sie sich auch gar nicht blicken. Ein vom Frauenhaus übersandtes Kärtchen, in zierlich von rechts nach links gezogenen Neskhi-Schnörkeln, vertröstete, unter dem Vorwand der Unpässlichkeit, den Sultan auf den folgenden Abend. Was sie ihm damit antat, wissen wir; denn bekanntlich hat Scheherazade jede Nacht ihre Erzählung an der spannendsten Stelle abgebrochen, um damit, der Neugierde des Sultans gewiss, ihre Exekution von Tag zu Tag aufzuschieben. Aber auch mehrere Tage spannte sie ihn auf die Folter. So erklärt es sich, dass die Erzählung der tausendundein Märchen an die zehn Jahre beanspruchte. – Bei solch fortgesetzten Selbstbeurlaubungen der Erzählerin geschah es denn wohl, dass der Sultan sich selbst in das Frauenhaus bemühte und, nach kreischender und kichernder Entfernung der übrigen Hausbewohnerinnen, er Scheherazade milde zur Rede stellte. «Sche-Herzlein,

mein Schätzlein», hub er sanft etwa an, «welches Datum schreiben wir heute?» «Wir befinden uns, mein hoher Herr, in der Mitte des Rabia I», flunkerte sie dann wohl, was er (mit für ihn ungewöhnlicher praktischer Klarsicht) durchschaute. «Nein, mein Scherzlein», erwiderte er dann, mit dem Finger drohend, «wir befinden uns am Ende von Rabia II; und schon vor fünfmal fünf Tagen hat mich mein Freund Hasan al-Nisaburi daran erinnert, dass es an der Zeit wäre, meiner stummen kleinen Sängerin endlich den Kopf abzuschlagen.» Das wirkte. Scheherazade stellte sich am Abend pünktlich, wie verabredet, im «Alibaba»-Saal ein – das heisst: das Märchen stellte sich ein, die Produktion geriet neu in Fluss, die Maschine war frisch geölt, mit der schlimmsten aller Drohungen.

Das ging so etwa bis zur achthundertsten Märchen-Nacht. Auf die überraschende Wendung in Scheherazades Karriere um diese Zeit aber lässt folgende ihr entstammende, ominöse Briefstelle schliessen:

> der Sultan sucht immer häufiger die Gesellschaft von Männern, die möglichst gut aussehen müssen; es können Packknechte und Kameltreiber so gut wie Männer von Geblüt und Bildung sein.

Besonders auf al-Nisaburi hatte Scheherazade Grund eifersüchtig zu sein, denn kaum noch einen Schritt tat der Sultan ohne diesen, während die verlängerten Selbstbeurlaubungen der Märchenerzählerin nicht einmal mehr bemerkt wurden. Um diese Zeit hatte Scheherazade einen buchenswerten Traum: sie war auf einem jener Gartenfeste, welche der Sultan stets so verschwenderisch mit Feuerwerk und ähnlich kostspieliger Augen- und Ohrenkurzweil inszenierte. Was jedoch die Träumerin zunächst befremdete, war, dass auf dem gepflegten Rasen, auf dem die Gesellschaft sich teils paarweise niedergelassen, verschiedenenorts zwei Männer aufeinanderlagen. So sehr befremdete und beschäftigte dies die Träumerin, dass ihr, im Bann dieses Anblicks, mehrere peinliche Ungeschicklichkeiten unterliefen. Sie stiess eines der preziös eingelegten Tischchen um, so dass der darauf stehende Limonadenflacon sich über den Teller des davor sitzenden, weissbärtigen Schahs ergoss, über welchen Scheherazade, während dieser bemüht war, seine Süssigkeiten aus der Flut zu retten, auch noch stolperte. Niemand in dieser Gesellschaft war ihr bekannt. Lauter Berühmtheiten waren es, so viel wusste sie wohl, die sich hier zusammengefunden und die ihrerseits über andere Berühmtheiten plauderten, welche Scheherazade ebensowenig kannte. Da aber geschah es, dass der Sultan aufstand und sie huldvoll zu sich winkte, um sie jemandem vorzustellen. «Scheherazade», sagte er feierlich (und nur wenn er sehr ernst oder schlecht auf sie zu sprechen war, nannte er sie so mit vollem Namen), «meine liebe Scheherazade, ich möchte dich mit meiner neuen Märchenerzählerin bekannt machen.» Sprach's und liess die beiden stehen. Die Person war von gewaltigem, ja einschüchterndem Körperbau, aber graziösem gesellschaftlichem Entgegenkommen. Nun wäre es allerdings an Scheherazade gewesen, der Dichterin, von der sie doch einiges wusste, ein paar Artigkeiten zu ihren Werken zu sagen, was sie aber nicht über sich brachte. Statt dessen lenkte sie, ziemlich plump, das Gespräch auf ihre eigene Produktion, die «kindische Begeisterung» ihres Herrn, seine überschwenglichen Belohnungen. Beide hatten sich indessen, gleich den meisten andern, auf den Rasen niedergelassen, als die Person ihr gegenüber ein höchst seltsames erotisches Spiel mit Scheherazade begann. Sie streckte die Beine nach ihr hin und fing an mit ihren Zehen, die ungewöhnlich lang und biegsam sein mussten, schlangenartig Scheherazades Waden, Knie und Schenkel zu umwinden. Dazu stellte sie gesellschaftliche Fragen; sie fragte mit zärtlich säuselnder Stimme: «Kennen Sie den...? und den...? oder den...?» «Nein, den nicht und auch den nicht!» unter beschämt gesenkten Augenlidern entrang es sich, Geständnis nach Geständnis, bis endlich die Person in verdrossenem Schweigen erstarrte. Als Scheherazade den Mut fand, ihr ins Gesicht zu blikken, entdeckte sie, dass dieses über und über mit schwarzen Bartstoppeln besät war.

Dieser Alptraum war von der Wirklichkeit so gar weit nicht entfernt. Es wurde immer deutlicher: der Sultan war ihrer überdrüssig. Er gebrauchte, fast jeden Abend, Ausflüchte – ja, nun war er es, der sie brauchte. «Ach, heute, gerade heute, mein Schätzlein, heute bitte keine Märchen», sagte er wohl, wenn, trotz seiner Absage, sie zur üblichen Zeit in seinem Zimmer erschien. «Ich bin zu müde, zu präokkupiert mit den Staatsfadaisen... massiere mich, Hadi!» – Der wahre Grund für Scheherazades Begnadigung mag gewesen sein, dass der Sultan hoffte, sie würde, befreit von dem Druck der Todesdrohung, endlich aufhören, ihn mit ihren Märchen zu belästigen. Aber da hat er sich, wie vorausgesetzt, gewaltig verrechnet. Die Erzählerin liess nicht ab von ihm. Sie verfolgte ihn, in die Moschee, in den Madrasch, sogar ins Badehaus, um ihre Märchen zu Gehör zu bringen. Sie zupfte ihn am Ärmel, gab er vor, sie nicht zu bemerken, sie krallte sich an ihm fest, wollte er sie nicht hören, sie machte Szene über Szene. – Unter so unwürdigen Umständen hat Scheherazade die letzten zweihundert ihrer ersten tausend Märchen erzählt.

Nach ihrer Begnadigung aber liess der Sultan sie überhaupt nicht mehr vor; er stellte Wachen auf. Und Scheherazade musste sich, *nolens volens*, nach neuen Zuhörern umsehn. Zuerst probierte sie ihr Glück bei Hasan al-Nisaburi – eine höchst unglückliche Wahl. Natürlich wies der sie ab. «Ich bin ausserordentlich in Anspruch genommen», murmelte er, «mit meiner weit mehr als eine Sekunde der Ewigkeit erfordernden Deutung des Korans.» Und, kaum von seiner Lektüre aufblickend, setzte er mit strengem Nachdruck hinzu: «andere Leute haben Geschäfte.» So schien es. Denn bei anderen Leuten hatte Scheherazade nicht mehr Erfolg. So tief sank sie schliesslich, dass sie gar die Packknechte und Kameltreiber mit ihrer Bitte um Gehör belästigte und belustigte. Manche von ihnen liessen sie, unter gutmütigem Spott, ihre Geschichte vortragen. – Unter solch denkbar unwürdigen Umständen ist das zweite Tausend Märchen der Scheherazade entstanden.

War die Zeit des Drucks von aussen eine qualvolle Etappe auf dem Lebensweg dieser begabten Erzählerin, so war es doch nicht minder die nachfolgende Zeit des Drucks von innen, eines Drucks, der, je weniger Gelegenheit zu seiner Transitivierung er fand, desto stärker wurde. Nie sind Scheherazade so viele Geschichten in so unglaublich kurzer Zeit, fast darf man sagen von Minute zu Minute, eingefallen wie in jener zweiten Periode der Qual. Und wie es ihr leider an Zuhörern fehlte, so auch an der Zeit, alle einander jagenden Einfälle gehörig auszuarbeiten. Die so Heimgesuchte arbeitete manchmal an fünf oder sechs Geschichten gleichzeitig. In jedem Wort, das sie hörte, in jedem Gegenstand, den sie erblickte, was sie auch roch, betastete und schmeckte, schien der Samen für eine Geschichte, eine herrliche Geschichte, die allerbeste. – Solch schöpferische Ekstasen kann keiner lang ertragen. Alles spricht für einen sehr frühen Tod unserer Titelheldin.

Und der Sultan? Immer häufiger schloss er sich ein, mit Hasan al-Nisaburi und auch mit andern. Nicht die «Staatsfadaisen» waren der Anlass dazu. Was es aber tatsächlich für eine Bewandtnis damit hatte, das sollte Scheherazade bald genug erfahren. – Der Sultan hatte sich in den Leewan, den Hauptsaal des Madrasch, zurückgezogen, wo er jetzt öfters die Nacht zum Tage machte; und Scheherazade hatte in einer Nische nahe dem Portal ein rasches Versteck gefunden. Gerade unter dem Dom, auf einem kleinen Teppich, in gesucht anmutiger Haltung, den Kopf auf die Hand gestützt, lag der Sultan inmitten einer ihn umlagernden Gruppe von Jünglingen. Der Sultan erzählte Märchen. Er erzählte Märchen. Ungefähr damals soll er auch zu Hasan al-Nisaburi geäussert haben, mit dem irren Herrscherblick der Abbasiden: «Ich höre keine Märchen, ich erzähle sie.»

Scheherazades Bitterkeit lässt sich verstehn. «Eine lächerliche Bettelsuppe aus meinen Märchen», schreibt sie in einem Brief; und in einem anderen: «ein eklektisches Gemisch und Gemansch, wie seine Bauten, wie alles von diesem mir vom Schicksal aufgegebenen, verhassten Volk, das nicht einmal sein Einmaleins, worauf es sich so viel zugute tut, selbst erfunden hat.» All dies kann nicht völlig von der Hand gewiesen werden. Und doch: ganz wie bei seinen aus aller Welt (und aus allen Zeiten) zusammengeramschten Palästen fügte der Sultan auch bei seiner Erzählung doch manch Eigenes und vielleicht Eigenartiges hinzu. Was Scheherazade hörte, war dies:

> Und da ich heiter wandelte in junger Mondnacht, draussen vor dem Brunnen, sah ich einen tanzen; und vom Mond her klang es wie Rebic und Zurna, so süss. Der Tänzer aber war ein grosser Weissager und, was sein Tanz verkündete, war Schreckliches. Eine furchtbare Kälte sollte über das Land kommen, so dass sich überall zur See, im Golf von Oman wie im Golf von Aden, die Eisberge türmten und die Schiffe unter sich begruben und das Wasser gerann in den Oasen.
> Und alle Blumen starben,

flüsterte der Sultan mit aufgerissenen Augen,

> es starben auch die Paradiesvögel und waren schön im Tode. Und sogar die Aasgeier fielen vom Himmel und suchten Schutz in den zerbrechenden Bäumen.

Scheherazade war nun aus ihrem Versteck herausgetreten, sogleich bemerkt vom Sultan, der seine Erzählung unterbrach. «Meine Herren», sprach näselnd der in seinen Kissen sich Räkelnde, auf Scheherazade mit eleganter Handbewegung deutend, «meine Herren, begrüssen wir eine junge Dame, der ich manches schulde.» Und fuhr fort im Texte.


Foto Lutz/Coiffure Elsässer A.I.G.
Coiffeur pour dames
Zürich 1 Poststr. 8 Tel. 27 29 55



Edouard Manet (1832–1883):
Die Amazone. 1882. 73 × 52 cm
In der auf den nächsten Seiten
vorgestellten Privatsammlung

WEIHNACHTEN 1974

du

Kulturelle Monatsschrift Dezember 1974 34. Jahrgang

Umschlag
Albrecht Altdorfer: Die wundertätige Quelle. 1517/20. Öl auf Holz. 81,5 × 67,5 cm
In der in diesem Heft vorgestellten Privatsammlung

BILDER AUS EINER PRIVATSAMMLUNG

Wir haben die Freude, unseren Lesern vierundzwanzig Gemälde und Zeichnungen aus einer Privatsammlung irgendwo in der Schweiz zu zeigen. (Der Besitzer wünscht deshalb nicht genannt zu werden, weil Kunstdiebe neuerdings Veröffentlichungen dieser Art als willkommene Wegweiser zu ergiebigen Operationsfeldern benutzen.)

Die von uns getroffene Auswahl aus rund dreimal so vielen Werken enthält zwar auch das einzige dem Sammler gehörende Bild eines alten Meisters – Albrecht Altdorfers «Wundertätige Quelle in Sankt Florian» auf dem Heftumschlag –, übergeht jedoch die Abteilung mit Werken der jüngeren und jüngsten Schulen und Richtungen, die Bilder von Mark Tobey, Ben Nicholson, Mark Rothko, Kenneth Noland, Italo Valenti und anderen sowie Plastiken von Edgar Degas, Aristide Maillol, Henri Laurens, Alberto Giacometti, Henry Moore und Isaac Witkin umfasst.

Wir bedauern diese Auslassung, weil durch sie ein wesentlicher Zug des Sammlers X nicht zur Anschauung gelangt: sein Vermögen, sich mit gleicher Spannkraft und Einfühlungsfähigkeit für Monet wie für Mondrian, für Bonnard wie für einen jungen Heutigen einzusetzen. X unterscheidet sich mit dieser Sowohl-als-auch-Einstellung von den meisten andern Sammlern, für die es nur ein Entweder-Oder gibt.

Ein weiteres Merkmal der Sammlung X ist ihr Hang zur Konzentration. Ein Bestand von nur rund siebzig Werken ist, gemessen am Umfang anderer Kollektionen von ähnlicher Importanz, gering. Diese multum, non multa-Tendenz erklärt sich aus der Art und Weise, *wie* hier gesammelt wird: Bevor sich X zum Kauf eines Kunstwerkes entschliesst, setzt er sich oft wochenlang mit dem Bild – oder, falls es nicht greifbar ist, mit einer Reproduktion desselben – auseinander und überprüft wieder und wieder nicht nur seine Qualitäten, sondern auch den Stellenwert, den es möglicherweise im Sammlungsganzen einnehmen könnte. (Dass ihn dieses Vorgehen im Lauf der Jahre manches unwiederbringliche Meisterwerk verpassen liess, gibt X freimütig zu.)

Durch eine so intensive, von ebensoviel kritischem Sinn wie Einfühlungskraft gesteuerte Beschäftigung mit dem Kunstwerk kommt jenes unvergleichliche Zusammenspiel der Teile innerhalb des Ganzen zustande, die das Hauptmerkmal der Sammlung X ist.

Sie ist auch die Erklärung für das langsame Wachsen der Sammlung: Das erste, ihr heute noch angehörende Bild – eine



Claude Monet (1840–1926):
Die Überschwemmung der Seine
in Vétheuil. Um 1879/80
60 × 73,5 cm

Gouache von Toulouse-Lautrec – wurde vor rund dreissig Jahren erworben; ihr jüngstes Stück, der hier abgebildete Picasso mit dem Titel «L'Indépendant», ist ihr vor wenigen Monaten zugewachsen.

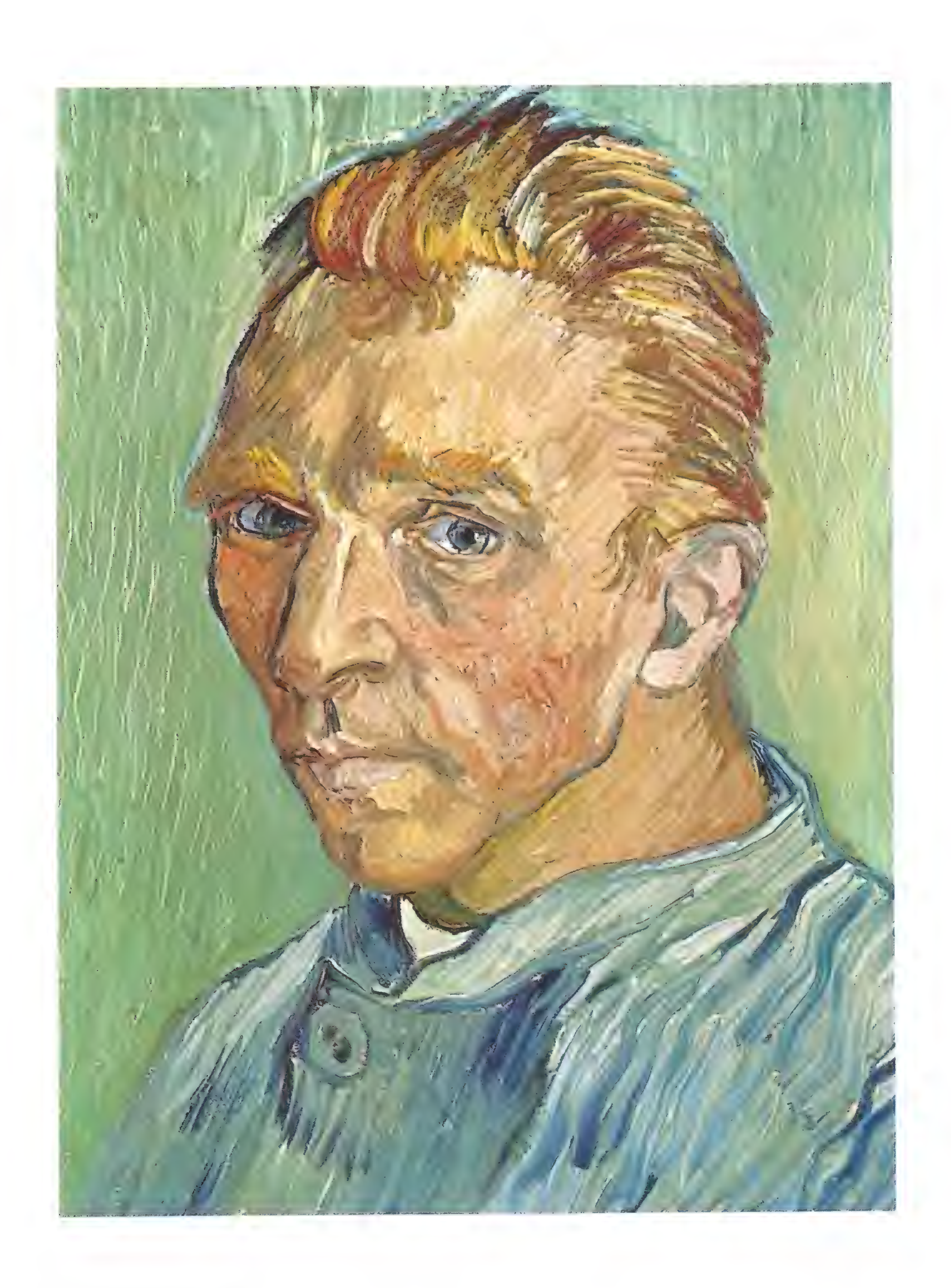
Die Sammlung X erbringt den Beweis, dass eine *grosse* Sammlung nicht notwendigerweise auch eine zahlreiche Sammlung zu sein braucht.

Wer sich aus beruflichen Gründen oft mit privaten Kollektionen zu befassen hat, kennt das beelendende Gefühl, das eine wildwuchernde Sammlung beim Beschauer hervorruft: Man erhält den Eindruck, der Sammler habe sich von seiner Leidenschaft fortreissen lassen und einen Kunstbesitz zusammengetragen, der das Wesentlichste vermissen lässt: menschliches Mass und Harmonie.

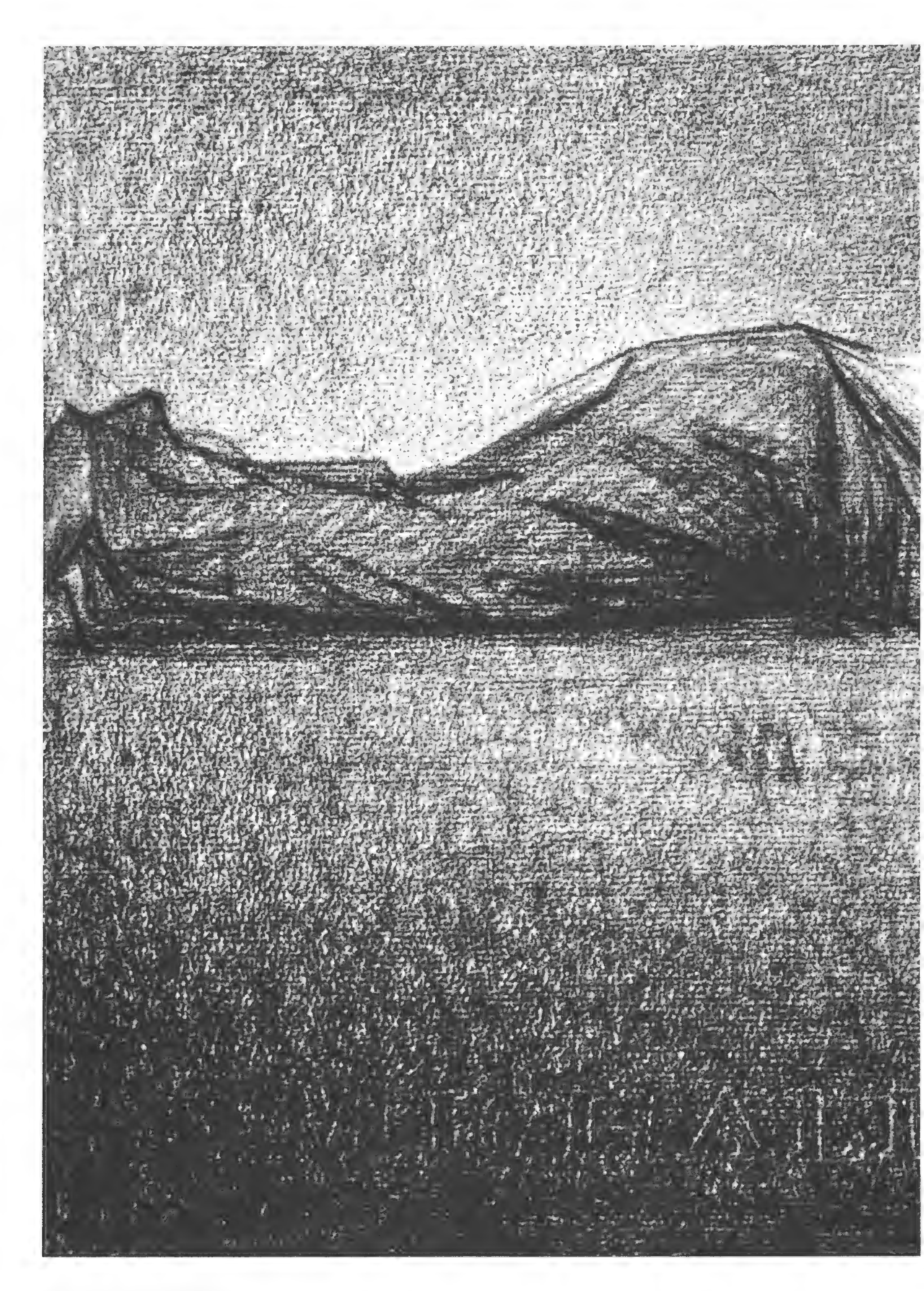
Menschliches Mass und Harmonie beweist der Sammler X aber nicht nur durch die Wahl seines Kunstbesitzes, sondern auch mit der Art und Weise, wie er ihn präsentiert. Es gibt in seinem schönen Hause, das Marcel Breuer gebaut hat, keine Stelle, die überladen oder im unguten Sinne museumshaft wirkt. Vielmehr erhält man in jedem Raum den Eindruck, dass die Bilder und Skulpturen ihre Individualität behaupten – sei es in einer splendid isolation wie der grosse Léger in der Halle, sei es im vollkommenen Zusammenklang mit andern Meisterwerken wie bei der Aufreihung von Werken von Picasso, Braque und Gris mit solchen von van Gogh und Cézanne im Speisezimmer. *M.G.*



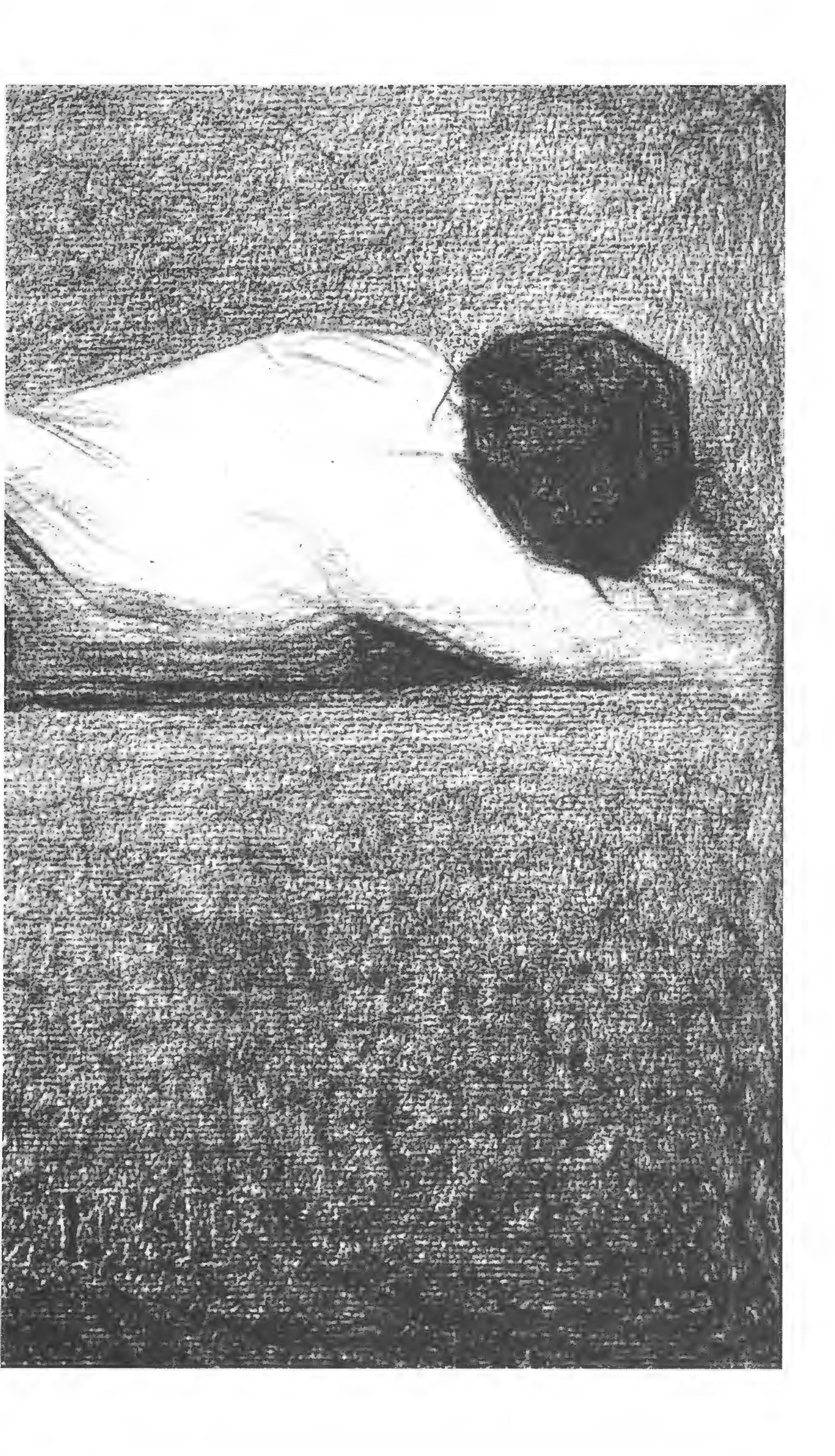
Die Halle im Hause des Sammlers
mit «Composition à la fleur»
von Fernand Léger. Aufnahme Kurt Blum



Vincent van Gogh (1853–1890):
Selbstporträt ohne Bart. 1889
40 × 31 cm



Georges Seurat (1859–1891):
Liegender. 1883/84
Bleistiftzeichnung auf Papier
23,2 × 32 cm





Paul Cézanne (1839-1906):
Selbstporträt. 1883/85
34 x 24 cm



Paul Cézanne:
«Le Château Noir». 1906/07
70 × 82 cm



Paul Gauguin (1848–1903):
Selbstporträt vor der Staffelei
Kopenhagen. 1884/85
65,5 × 54,3 cm



Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901):
In der Loge. 1896
Gouache auf Karton
80 × 60 cm



Georges Rouault (1871-1958):
Frau mit roten Haaren, 1908
Gouache und Aquarell
69,5 × 49,5 cm



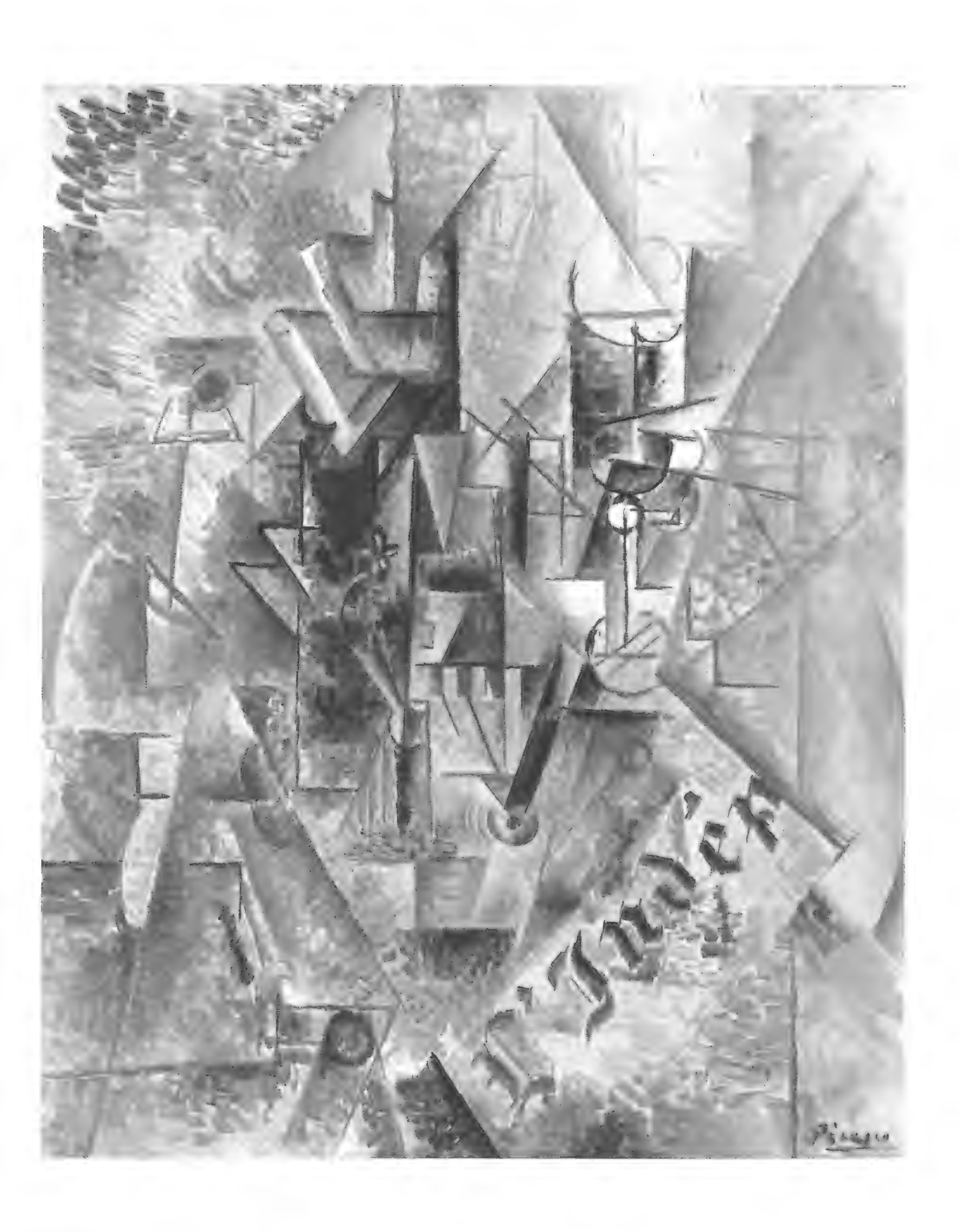
Henri Matisse (1869–1954):
«L'Idole» – Porträt von Mme Matisse. 1906
73 × 60 cm



Pablo Picasso (1881–1972):
Die Näherin. 1906
Gouache auf Karton
75 × 55 cm



Pablo Picasso:
Halbakt mit zwei Krügen. 1906
100 × 81 cm



Pablo Picasso:
«L'Indépendant». 1911
61 × 50 cm



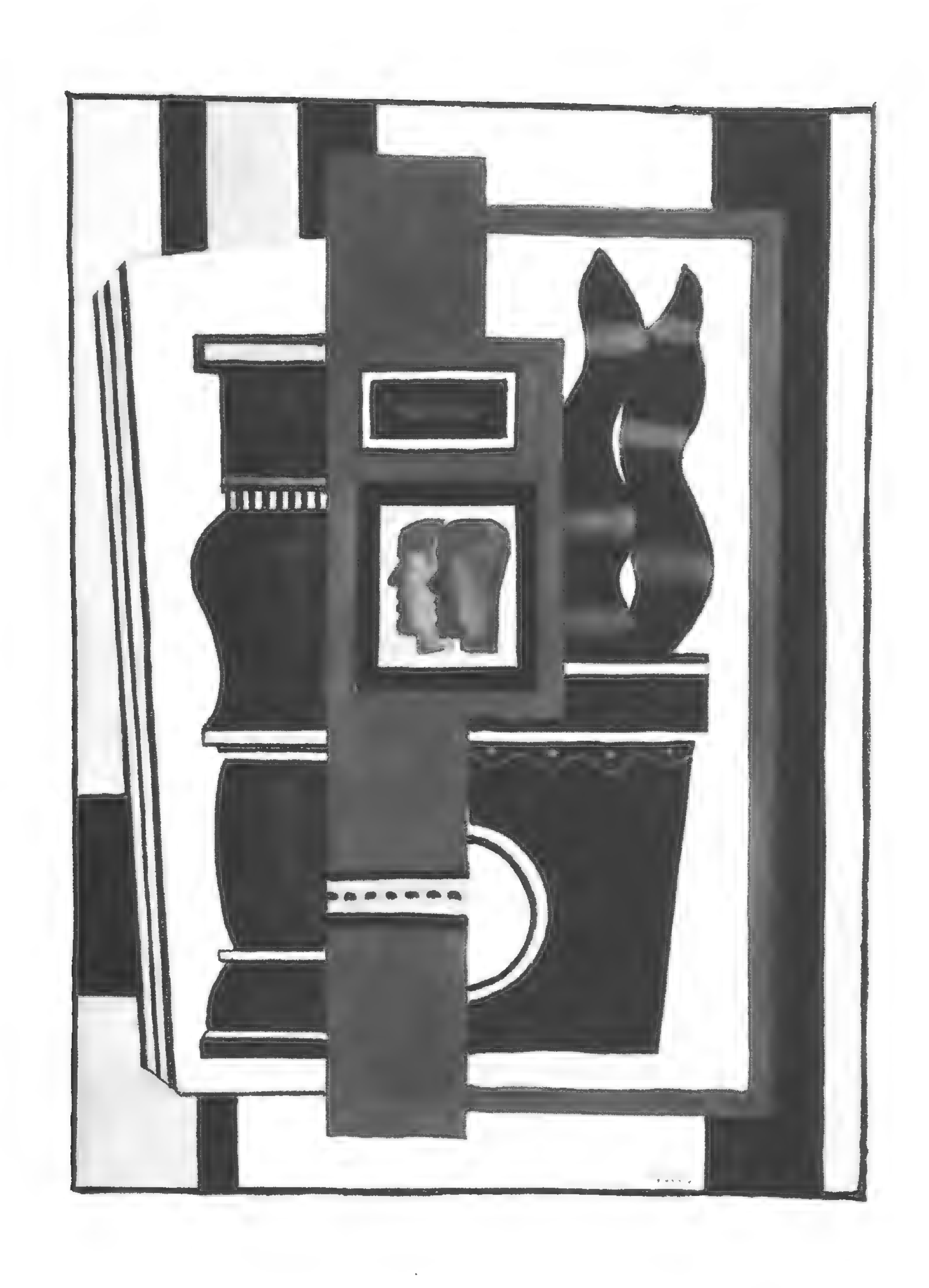
Pablo Picasso:
Geige, Flasche, Glas. 1913
65 × 50 cm



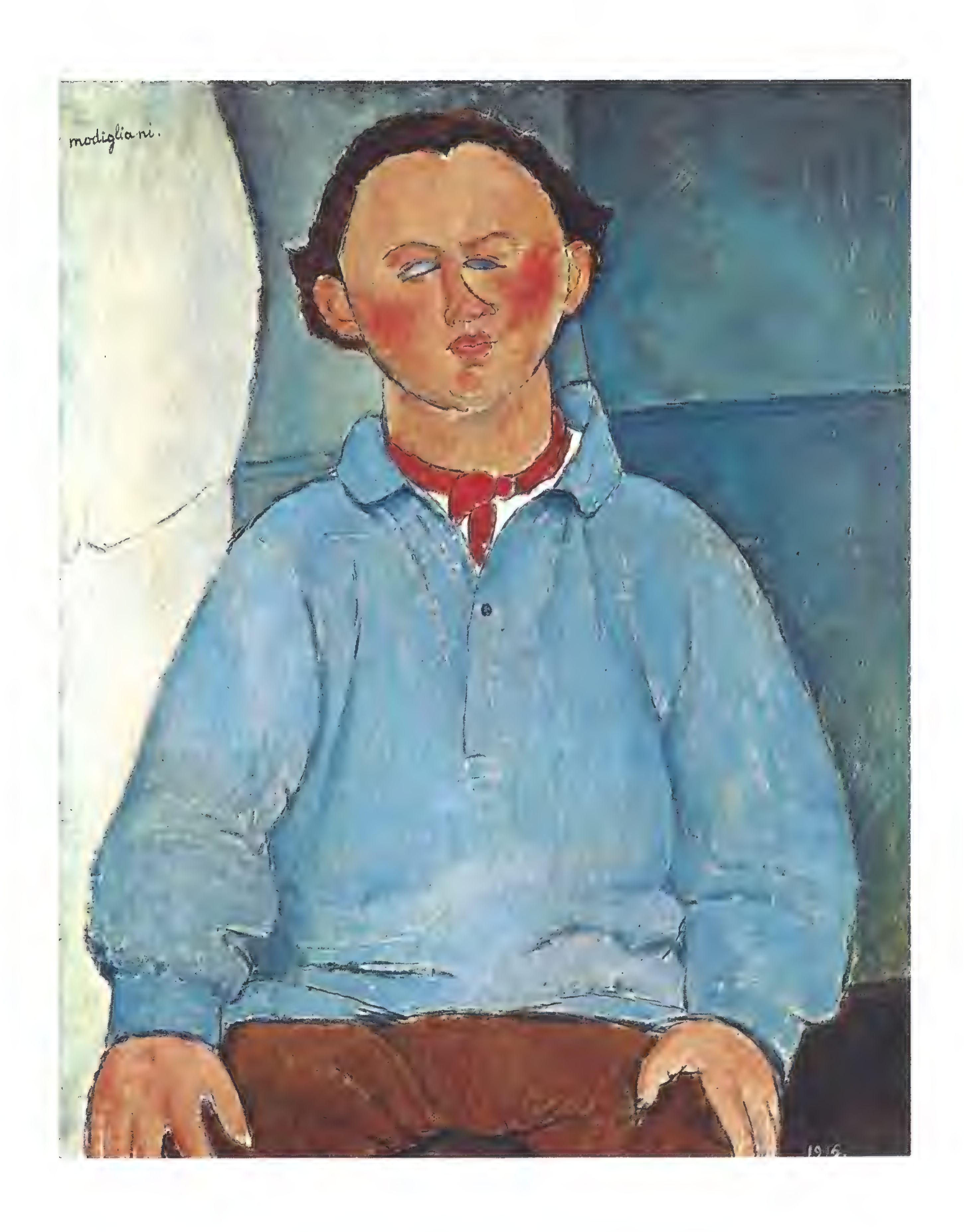
Georges Braque (1882–1963):
«Le Café». Um 1912
Schwarze Kreide und Öl auf Leinwand
Oval 19 × 27 cm



Juan Gris (1887–1927):
Stilleben mit Lampe. 1914
Papier collé, Kohle und Gouache auf Leinwand
55 x 46 cm



Fernand Léger (1881–1955):
Zwei Profile. 1937
Gouache und Aquarell
44 x 31 cm



Amedeo Modigliani (1884–1920):
Porträt des Bildhauers
Oscar Miestchaninoff. 1916
81 × 60 cm



Juan Gris:
«Le Violon Vert». 1916
Öl auf Sperrholz
79,5 × 53,5 cm



Pierre Bonnard (1867–1947):
Boulevard de Batignolles oder
«Der Regen». Um 1926
63 × 65 cm



Alberto Giacometti (1901–1966):
Stilleben nach Cézanne. 1923/24
40,7 × 56,4 cm

Das Speisezimmer im Hause des Sammlers





Joan Miró (geb. 1894):
«Personne à la bougie». 1925
116 x 89 cm



Paul Klee (1872–1942):
«gefangene Tiere». 1940
Kleisterfarben auf Papier
31,2 × 48,3 cm



SABBIONETA
Tote Residenz am Po

Aufnahmen von Franco Cianetti
Texte von Dominik Keller

Ein Ort in der Poebene, auf halbem Wege zwischen Parma und Mantua. Nieselregen, glänzendes Kopfsteinpflaster, Nebel, der Morgenlicht wie Mittagssonne zu melancholischem Grau macht. Ein Hund humpelt über die Strasse, am Ende des Platzes öffnet sich ein Fenster – eine Mutter ruft nach ihrem Kind. Dann stört nur noch das leise Brummen eines fernen Traktors die dumpfe Ruhe. Ebenso bleiern und verlassen war wohl der Ort, als Vespasiano Gonzaga, neunzehnjährig, 1550 erstmals die Festung Sabbioneta betrat, die er von einem Onkel ererbt hatte. In der Erbfolge des Fürstenhauses zu Mantua weit hintan, beschloss er, Sabbioneta zu einer Residenzstadt auszubauen, die ihresgleichen in der Welt suchen sollte.

Dokumente über Planung und Bau der Stadt sind verloren. Die Stadtmauern legte der Architekt in hexagonaler Form an, mit vorspringenden Wachtürmen an den Ecken, das Strassennetz im Rückgriff auf römische Stadtnormen streng rechteckig. Aus verteidigungsstrategischen Gründen wurde die Verbindungsachse der zwei einzigen Stadttore zweimal gebrochen: einerseits waren Ecken leichter zu verteidigen, andererseits sollte dem Gegner die Orientierung erschwert werden.

Aus Vespasiano Gonzaga wurde Vespasianus Dux Sablonetae. Und seine Stadt sollte nicht irgendeine Stadt, sondern das Idealbild der Stadt werden. Die Antike, Rom und Athen, stand Pate, im Kleinen wie im Grossen. Sabloneta sollte kosmopolitisch sein – auch die Juden erhielten ihre Synagoge – gelenkt von einer überspannenden, göttlichen Ordnung, verkörpert durch den Fürsten.

Sabbioneta wurde eine isolierte Insel, symbiotisch verwoben mit der Person ihres Schöpfers. Sein Tod 1591 war auch ihr Ende. Sie verlor ihre Privilegien und wurde ihrer Schätze beraubt. Zurück blieb die kostbare Hülle, die Paläste, Häuser und Kirchen – und der Nebel. Abseits der grossen Strassen wurde Sabbioneta vergessen und vom Wandel der Zeit verschont. Doch die Feuchtigkeit begann, Fresken und Stuck zu zerstören – und es gab niemanden mehr, ihr zu wehren.

In jüngster Zeit versuchte der Staat zu erhalten, was noch geblieben ist, und die Stadt dem Tourismus zu erschliessen. Noch aber sind die Bewohner für sich allein mit der melancholisch zerfallenden Vergangenheit.



Porta della Vittoria



Chiesa dell'Incoronata



Kuppel der Kirche

In der *Chiesa dell'Incoronata* schufen Vespasian und sein unbekannter Architekt zwischen 1586 und 1588 ein mikroskopisches Abbild von Sabloneta. Das Äussere der Kirche entspricht dem Stadtganzen: hexagonaler Grundriss, schlichte, elegante Ziegelmauern. Im Innern versinken Altar und Seitenkapelle im Halbdunkel – die Kuppel schlägt den Betrachter in ihren Bann. Die Mischung von gemalter und wirklicher Architektur verkörperte die beiden Charakteristiken von Vespasians Idealvorstellung: bildhafte, farbenvolle Ausstattung in immerwährendem elysischem Frühling, umschlossen von der Struktur der lenkenden Ordnung.

Als erster Bau der Stadt wurde der fürstliche Palast um 1560 in Angriff genommen. Bei Vespasians Tod im Jahre 1591 waren die Arbeiten noch immer nicht abgeschlossen – der Fürst erstrebte für seine Residenz immer grössere Vollkommenheit. Der Bau wurde als langgestrecktes Viereck angelegt – ein Charakteristikum der Bauten Sabbionetas –, mit schmaler Stirnfront auf dem Hauptplatz. Über einige Stufen, die den Palast gleichsam über die Piazza erhoben, erreichte der Besucher das Eingangsportal. In den Repräsentationsräumen fand er an Decken und Wänden eine Pracht vor, die in manchem dem Mantoveser *Palazzo del Te* ebenbürtig war. Bernardino Campi, der von den vielen Künstlern, die in Vespasians Diensten standen, als einziger schriftlich überliefert wurde, war denn auch in Mantua Schüler von Ippolito Costa und hatte ausführlich Gelegenheit gehabt, die Werke von Giuliano Romano kennenzulernen. So wie Federico Gonzagas fröhliche Erotik ihre Verkörperung in Romanos Schaffen gefunden hatte, so gestaltete Campi das antike, elysische Ideal seines Herrn.

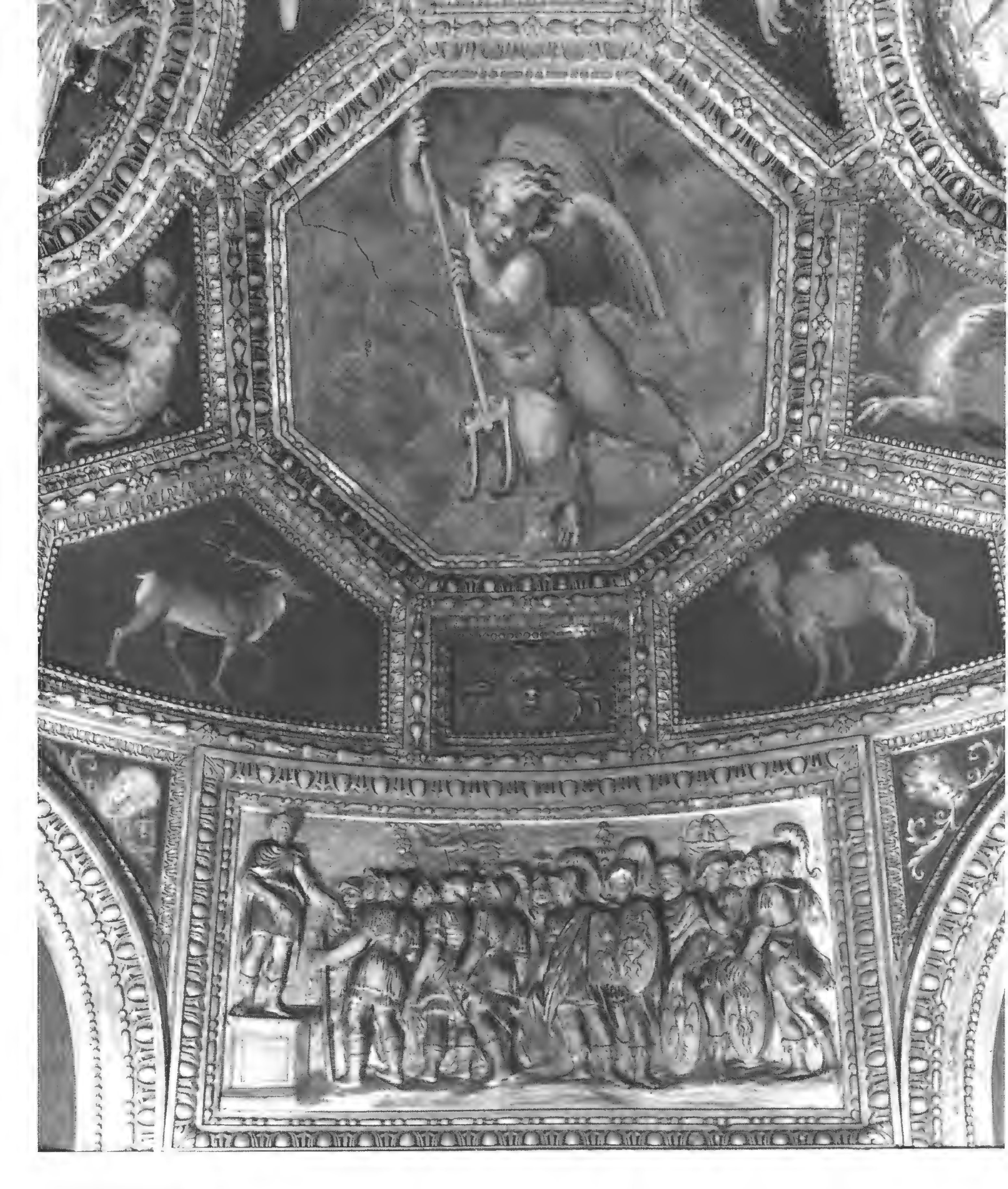
Ihren besonderen Ausdruck fanden diese Vorstellungen im Palazzo Giardino (vollendet 1588), wo Vespasian seinen Gedanken in Musse nachhängen konnte, aber auch rauschende Feste feierte. Im Kabinett der Venus, im Zimmer des Äneas, im Saal des Orpheus, des Cäsar, des Augustus drängen sich Darstellungen der Taten, Freuden und Leiden der antiken Helden mit Grotesken, Arabesken und Stukkaturen dicht zusammen. Der Palast ist voll von Überraschungen. Noch ganz in die Betrachtung eleganter Schnörkel versunken, steht der Besucher plötzlich bruegelschen Ungeheuern gegenüber; sieht unversehens eine Efeulaube sich über einer schmalen Wendeltreppe wölben und findet dann eine bescheidene Türe, die ihm das Prunkstück des ganzen Palastes eröffnet – die *Galleria degli Antichi*. Sie nimmt einen Flügel von der Grösse der ganzen übrigen Anlage in Anspruch. Hier häufte der Fürst zu seinem und seiner Gäste Ergötzen die Schätze, die nach seinen Plänen seine Stadt dereinst Rom gleichstellen sollten. In der Anlage und Ausstattung der Galerie wird der Einfluss Giuliano Romanos und seines Lehrers Raffael ganz besonders deutlich – aber auch der Wille des Bauherrn, die Vorbilder zu übertreffen.



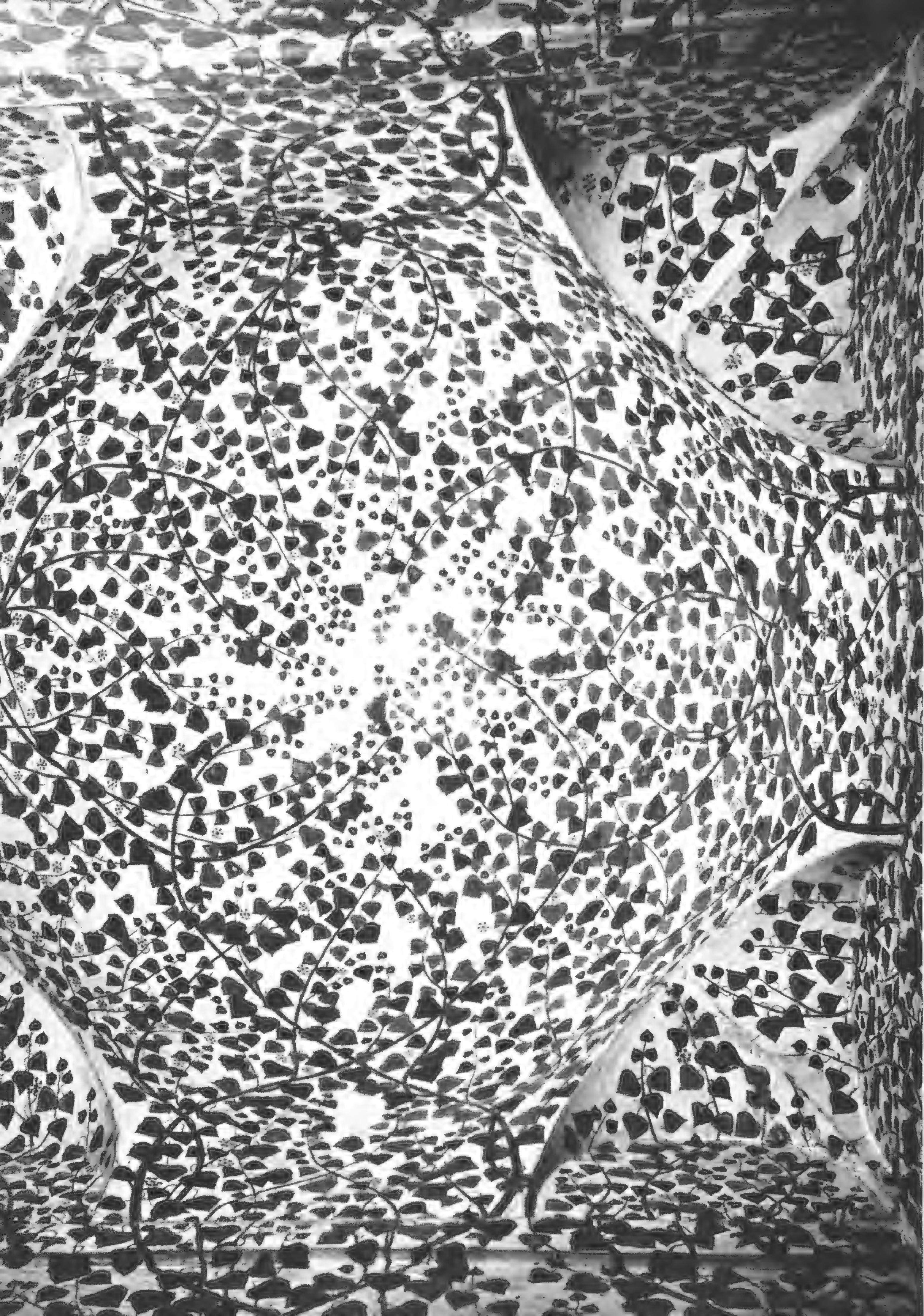




Innenansicht der Galerie



Im Zimmer des Äneas





Im Kabinett der Venus

◀ Efeugewölbe über der Wendeltreppe zum Garten


LIBERTAS



Leone Leoni: Vespasiano Gonzaga. 1588
Bronze. Chiesa dell'Incoronata

Nächste Doppelseite: Das Theater

Die Krone von Vespasians Schöpfung sollte das Theater werden. Er berief den Venezianer Vincenzo Scamozzi, der zuvor das Teatro Olimpico in Vicenza vollendet hatte, als Architekten. Scamozzi entwarf 1588 einen schlichten, geometrisch gegliederten Bau, dessen Hauptmerkmal ein den Zuschauerraum abschliessendes, erhöhtes Säulenhalbrund war. Die Fresken versetzten das Publikum in römische Landschaften. Das feste Bühnenbild bestand aus einer grossen Piazza und einer Strasse, die deutlich an das Stadtbild Sabbionetas erinnerten. Zum Karnevalsfest 1590 konnte das Theater eingeweiht werden.

⟨ Spanische Holzdecke in einem Privatgemach des Palazzo Ducale



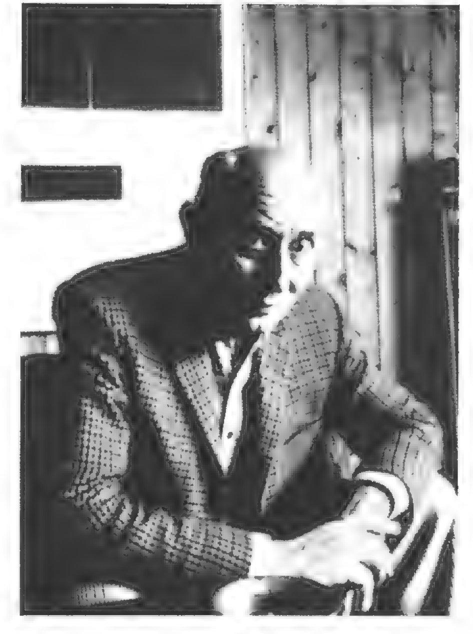


COLLAGEN VON ITALO VALENTI

Als ich Ben Nicholson das «du»-Heft «Domizil Schweiz» (August 1963) mit den Beiträgen über ihn, Arp, Bissier und Tobey vorlegte, hatte dieser scharfe Kritiker daran nur eines auszusetzen: dass der in Locarno ansässige Mailänder Italo Valenti übergangen worden war. Wir holten das Versäumte dann nach, indem wir im Dezemberheft 1964 vier farbige Wiedergaben nach Collagen Valentis und einen Textbeitrag über ihn veröffentlichten; vor allem aber begann ich mich ernsthaft mit dem Œuvre dieses Künstlers zu beschäftigen.

Diese Auseinandersetzung – die noch keineswegs abgeschlossen ist – vollzog sich in drei Phasen.

Zuerst ging ich die Collagen von der formalen Seite an, fasste sie als äusserst subtile, kunst- und geistreiche Spiele mit Farben, Formen und Strukturen auf. Das optische Vergnügen, das mir die so gesehenen Klebebilder verschafften, war gross und steigerte sich bei jeder neuen Begegnung mit dem Werk. Ich entdeckte Feinheiten der Farbgebung und der Oberflächenbehandlung der Papiere, für die ich in der zeitgenössischen Kunst keine Gegenstücke hätte nennen können; vor allem aber begeisterte ich mich für die meisterhafte Beherrschung der Massen und Gewichte, die aus diesen Blättern sprach. Was sich auf den ersten Blick wie ein spontan fixierter



Italo Valenti. Aufnahme Franco Cianetti

Augenblickseinfall ausnahm, gab sich bei eingehender Betrachtung als scharf durchdachte Komposition zu erkennen, die auch der strengsten Analyse standhielt – als den vollkommen geglückten Einklang von Formwillen und Phantasie, von mathematischer Regelrechtheit und halsbrecherischer Kühnheit.

Nach einiger Zeit genügte mir diese Betrachtungsweise nicht mehr. Ich spürte, dass die Ungegenständlichkeit der Collagen nur scheinbar war, dass es sich bei ihnen um extreme Verdichtungen von Gesehenem und Erlebtem handelte. Um Natureindrücke vor allem – Steine, Felsformationen, Pflanzliches, Tierisches –, aber auch um Erfahrungen mit Kunstwerken der mannigfachsten Art. Und schliesslich wurde mir der starke emotionelle Gehalt von Valentis Arbeiten bewusst, die Tatsache, dass sie Ausdruck aller Seelenlagen vom Trübsinn bis zum reinsten Glücksgefühl waren.

Die Collagen erschienen mir nun als Rätselfragen, die so fein verschlüsselt waren, dass kaum Hoffnung auf eine Lösung bestand, von denen aber eine so mächtige Faszination ausging, dass man das aussichtslos Scheinende wieder und wieder anging.

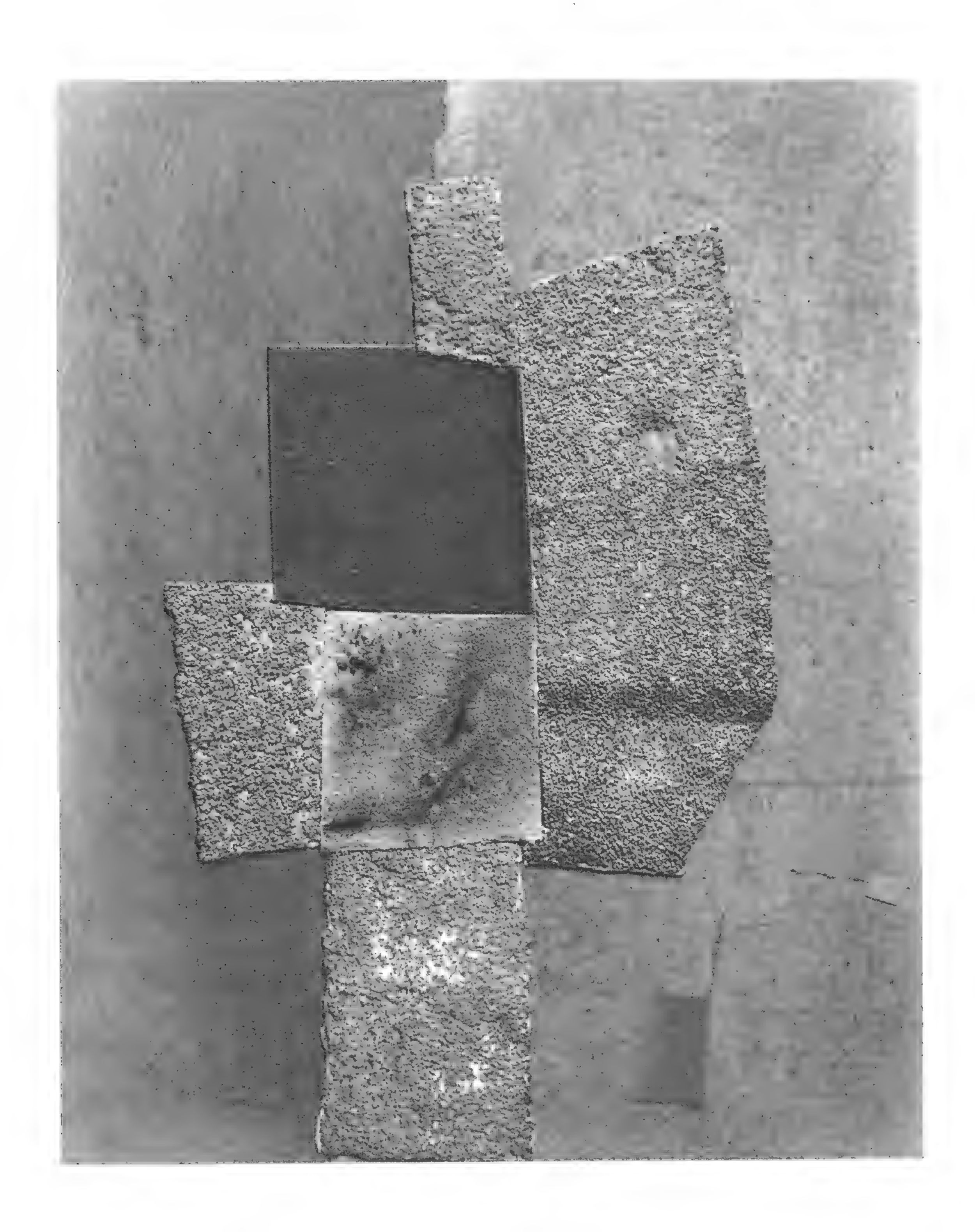
Was das Spiel noch erregender machte, waren die Titel der Collagen. Sie wirken in den meisten Fällen so arbiträr, dass man glauben möchte, sie dienten lediglich dazu, den Beschauer auf eine falsche Fährte zu locken. Doch nimmt Valenti seine Arbeit zu ernst, als dass man ihm eine solche Irreführung zutrauen möchte.

Mit den Titeln also kommt man nicht weiter. So bleibt einem nichts anderes übrig, als die Collagen auszuhorchen, darauf zu warten, bis der in ihnen angeschlagene Ton eine verwandte Saite in uns zum Schwingen bringt. Und sich damit zu trösten, dass jedes wahre Kunstwerk einen Rest von Unerklärbarem enthält. Dieses Inkommensurable aber ist es, was uns zu immer neuer Auseinandersetzung mit ihm anhält und das Zusammenleben mit ihm möglich macht. *M. G.*

Murasaki. 1972. 87 × 87 cm



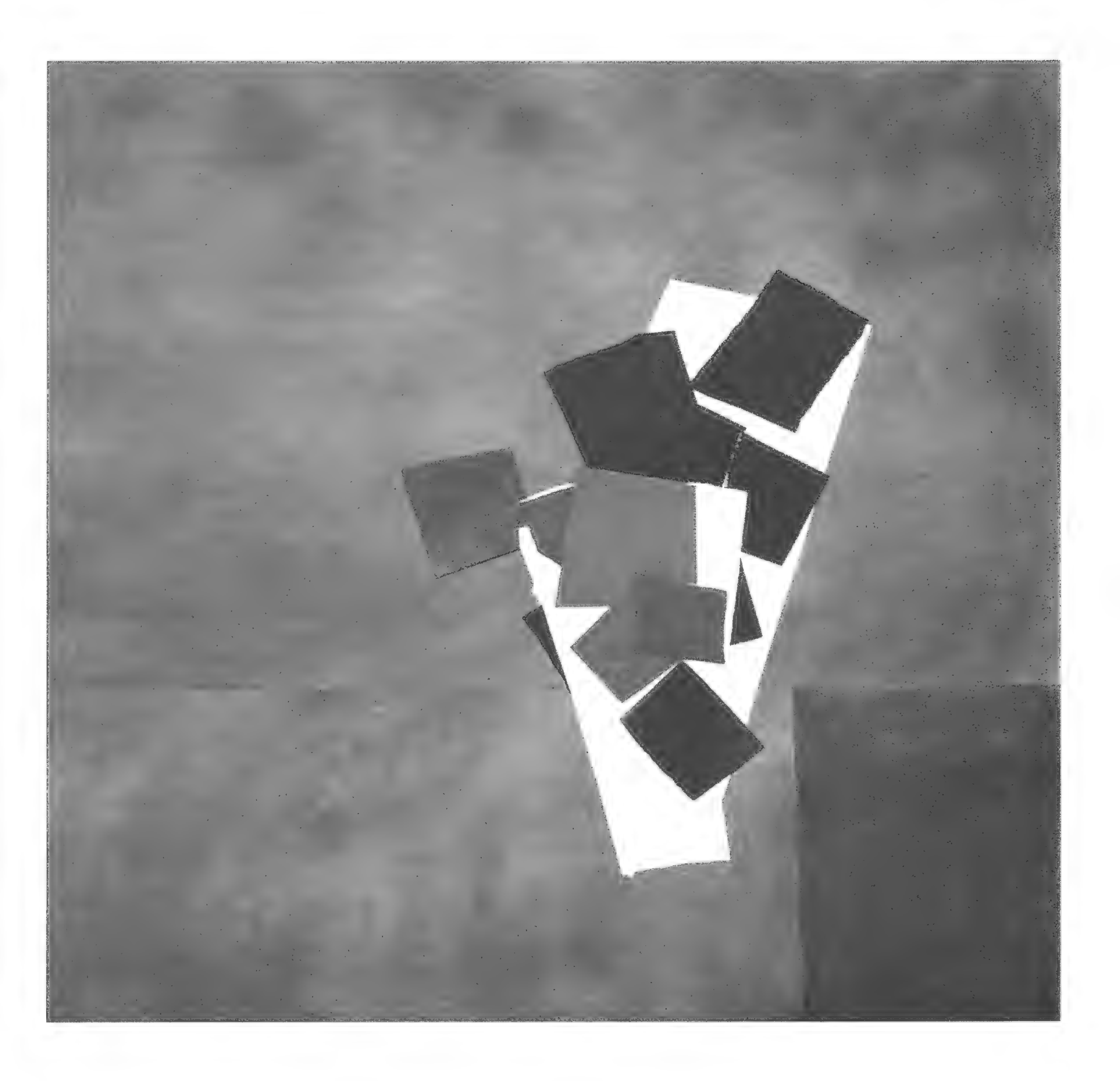
Wagadu. 1964. 48,5 × 40,5 cm. New York, Sammlung Roy Neuberger



L'Alouette. 1973. 50 × 51 cm



Sieste. 1971. 100 × 103 cm



Ancêtres. 1971. 105 × 93,5 cm



Vent du Sud. 1971. 91 × 121 cm



Lunes. 1973. 50 × 51 cm



Via Mala. 1964. 73 × 73 cm. Zürich, Kunsthaus



Moulin. 1965. 47 × 48 cm



DER RADIERER JACQUES BELLANGE

«Auf erst-erzehlte Kunst-reiche Mahlere der Französischen Nation», sagt Joachim von Sandrart in seiner Teutschen Academie, «nehme ich zugleich auch Ursach, derselben berühmtestem Kupferstecher und die mit Scheidwasser vernünftig geätzt, zu gedenken, wie dann dieser Belange der ältesten einer, so in Kupfer radirt, gewesen...»

Dieser Jacques Bellange ist als Maler und Dekorateur in der Zeit von 1602 bis 1617 am lothringischen Hofe in Nancy urkundlich belegt. Durch seine Stellung nahm er ständig am Hofleben teil und kam dadurch mit dem Kunst- und Modegeschmack seiner Zeit in Berührung. Auch die Schule von Fontainebleau mit Antonio Fantuzzi hat ihn beeinflusst. Aus diesen Kenntnissen entwickelte er einen Stil, der unter seinen Zeitgenossen eine eigenartige Stellung einnimmt. 1613 beginnt er sein Radierwerk mit einem datierten Exlibris. Insgesamt sind bis heute 47 Radierungen bekannt.

Die Beurteilung seiner Kunst ist eng verbunden mit dem Begriff des Manierismus. Dieser gegen 1520 einsetzende Stil tritt dadurch hervor, dass er das Wirkliche willkürlich verformt. In das organisch Richtige wird eingegriffen, um die Formen der Figuren ausdrucksvoller und spannender darzustellen. Ganz bewusst werden Flächen dekorativ aufgeteilt. Die Gliederung durch parallele Diagonalschraffuren ist für Bellange charakteristisch; sie sind das Grundgestaltungsmittel. Daneben verwendet er zwei Linienarten. Da sind einmal die fliessenden, lang durchgehenden Striche, die die Konturen andeuten. In der anderen Variante erscheinen die ein- und ausrollenden Schnörkel und Arabesken. Zusammen mit einer vielfach angewendeten Punktiertechnik und dem fast immer von oben rechts einfallenden Licht wird die Darstellung von Figuration, Gewandung, Licht- und Schattenbildung erreicht. Glänzende Lichtflächen steigern die plastische Wirkung.

Die zusammenhängende Fläche wird durch den Wechsel von Hell und Dunkel unterbrochen und damit alles Massige und Schwere elegant aufgelöst. So sind in der gesamten Komposition mit den Mitteln der Beleuchtung Figuren dargestellt, die zunächst durch eine Silhouettenkontur sich scharf abgrenzen im Umriss als Flächenform. In sich selbst aber ist die Form rhythmisch kontrastiert; Licht und Schatten beschreiben im Spiel ihrer Bahnen vor allem auch eine Richtung, der das Auge folgen soll. Dadurch entsteht im Gruppenbild neben der diagonalen Anordnung der Personen auch die Form eines Ovals, einer Mandorla, in dem nämlich die scheinbar unzusammenhängenden Lichteffekte der einzelnen Gewänder doch in ihrer zwar unterbrochenen Bahn einen Kreis beschreiben, in dessen Zentrum sich das Hauptgeschehen abspielt.

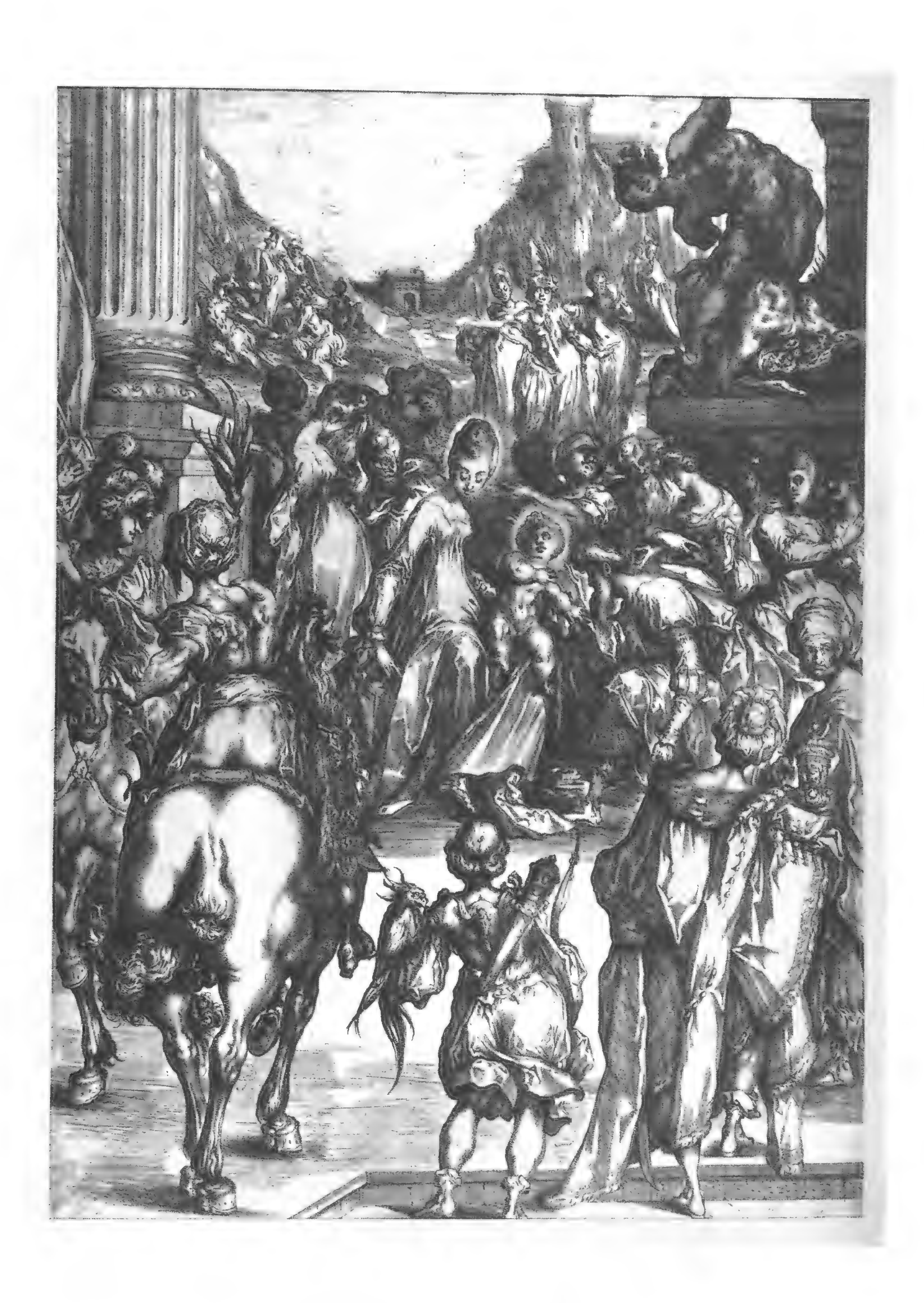
Systematisch werden diese Stilmittel auch bei den Einzelfiguren angewendet: scharf den Hintergrund abgrenzende Umrisskonturen und reichgegliederte Binnenmodulation. Immer wieder erscheinen der gleiche Gesichtsausdruck, der modische Schmuck, kunstvolle Frisuren und Federhüte, die gleichen Sandalen. Die Gesichter sind sich erstaunlich ähnlich mit immer schmollenden Mundwinkeln.

Es scheint, dass Bellange nicht den grössten Wert auf die Physiognomie legte, sondern auf die Körpergestaltung in ihrer Drehung, auf die reichen Gewänder, durch die er das virtuose Lichtspiel hervorbringen konnte. In der Gesamtwirkung musste die Figuration in das Schema der Diagonale passen, wobei auch oftmals die Kreisbewegung und das Oval mit einbezogen wurden; selbst ein System von Senkrechten und Waagrechten ist zu erkennen. Dass diese Gestaltungsweise Bellange in so vollkommenem Masse gelungen ist, soll auf den folgenden Blättern gezeigt werden.

August Zimmermann



Die Verkündigung. 32,1 × 34,3 cm



Die Anbetung der Könige. 43,8 × 60,8 cm



Melchior. 16,7 × 28,4 cm



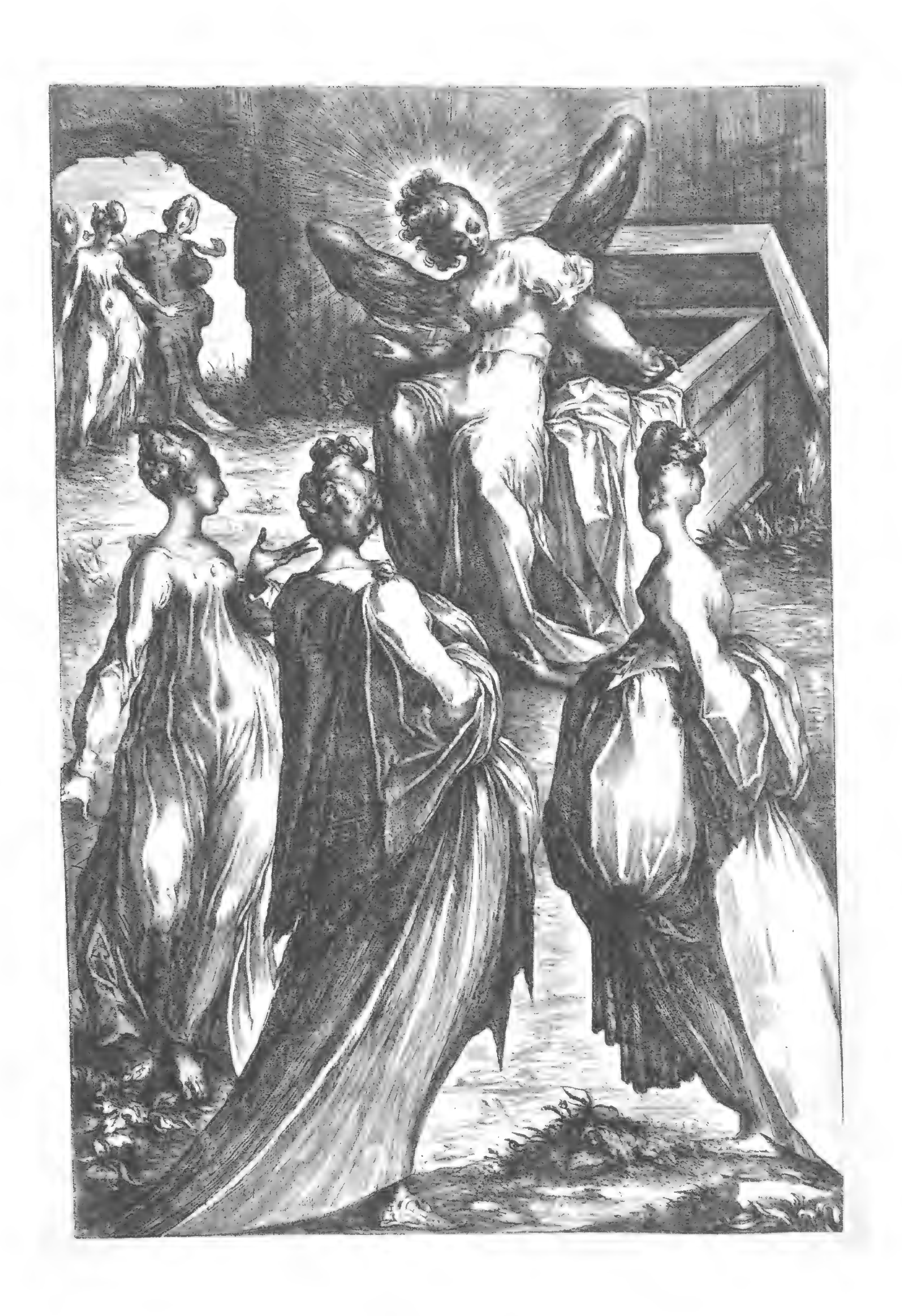
Kaspar. 16,6 × 28,3 cm



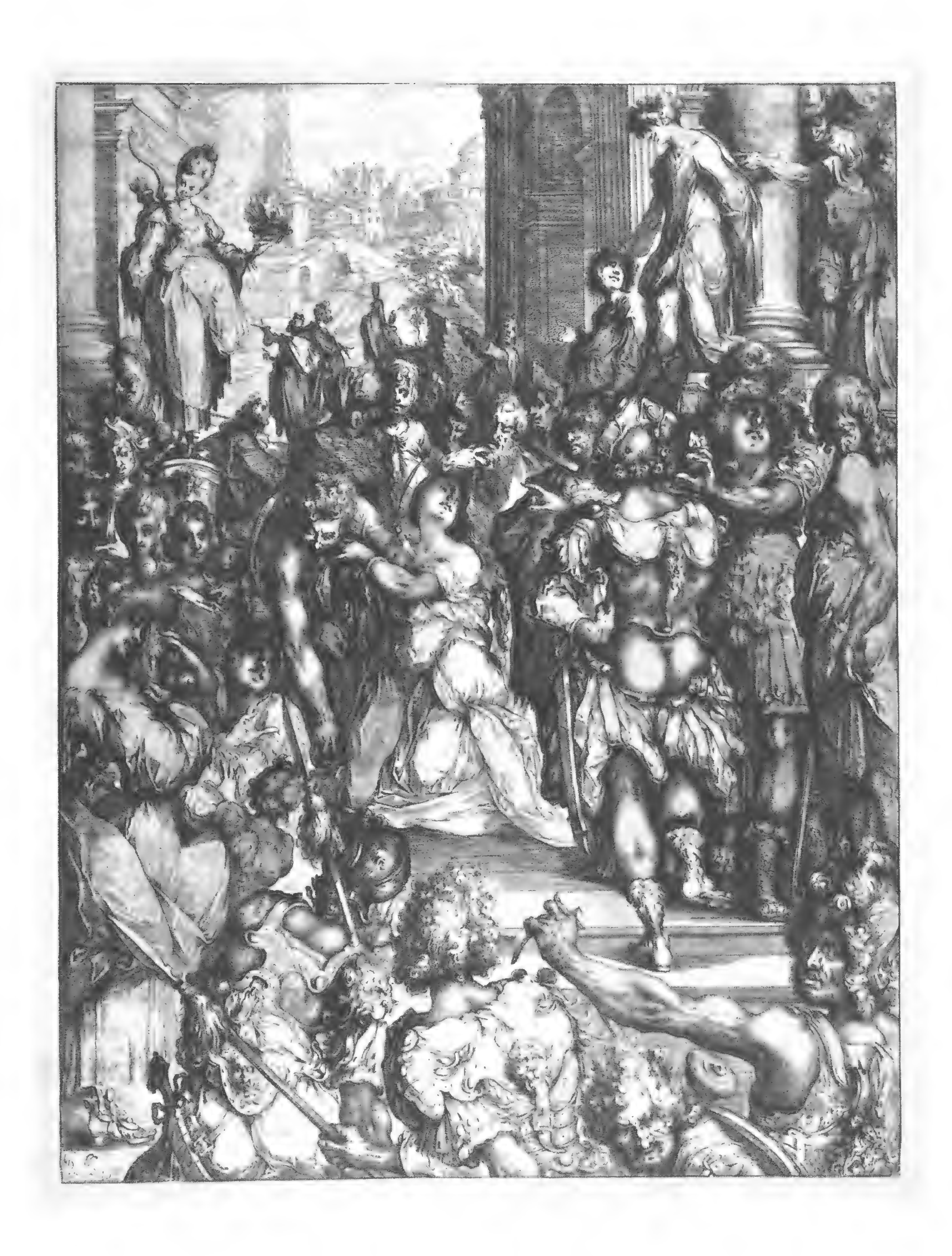
Balthasar. 16,6 × 28,7 cm



Pietà. 20 × 30 cm



Die drei Marien am Grab. 28,8 × 43,8 cm



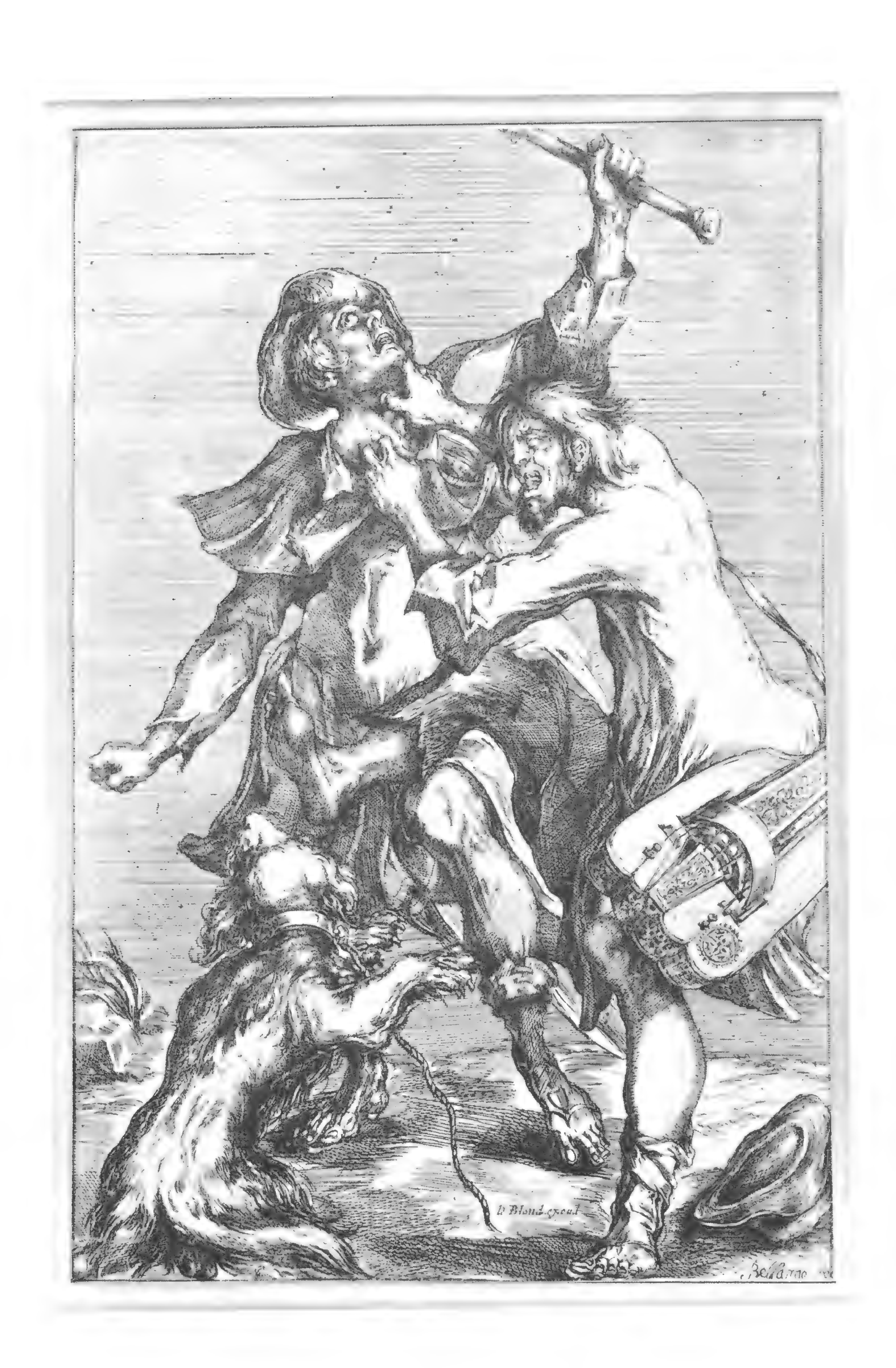
Das Martyrium der heiligen Lucia. 35,2 × 46,5 cm



Lagerszene. 22 × 29,7 cm



Diana und Orion. 20,2 x 44,2 cm



Zwei raufende Bettler. 21,1 × 31,1 cm

EIN ABENTEURER IM SCHLAFROCK

Der Aquarellist Paul von Rittinger (1879–1953)
Von Paul Flora

Es gab einmal einen Bezirkshauptmann in Oberhollabrunn in Niederösterreich, der war, wie es oftmals im alten Österreich vorkam, bloss scheinbar ein Beamter, in Wahrheit aber den schönen Künsten ergeben, auch glücklicherweise wohlhabend, weshalb er bei erster Gelegenheit seinen Dienst quittierte, um ganz seinen Vergnügungen und Interessen zu leben.

Er hatte einen Sohn, der dem Vater in allem nachgeriet. Von ihm, Paul von Rittinger, der 1879 geboren wurde, früh die Mutter verlor und als Interner nach Wien an die altberühmte Bildungs- und Erziehungsanstalt Theresianum kam, wird weiters hier die Rede sein.

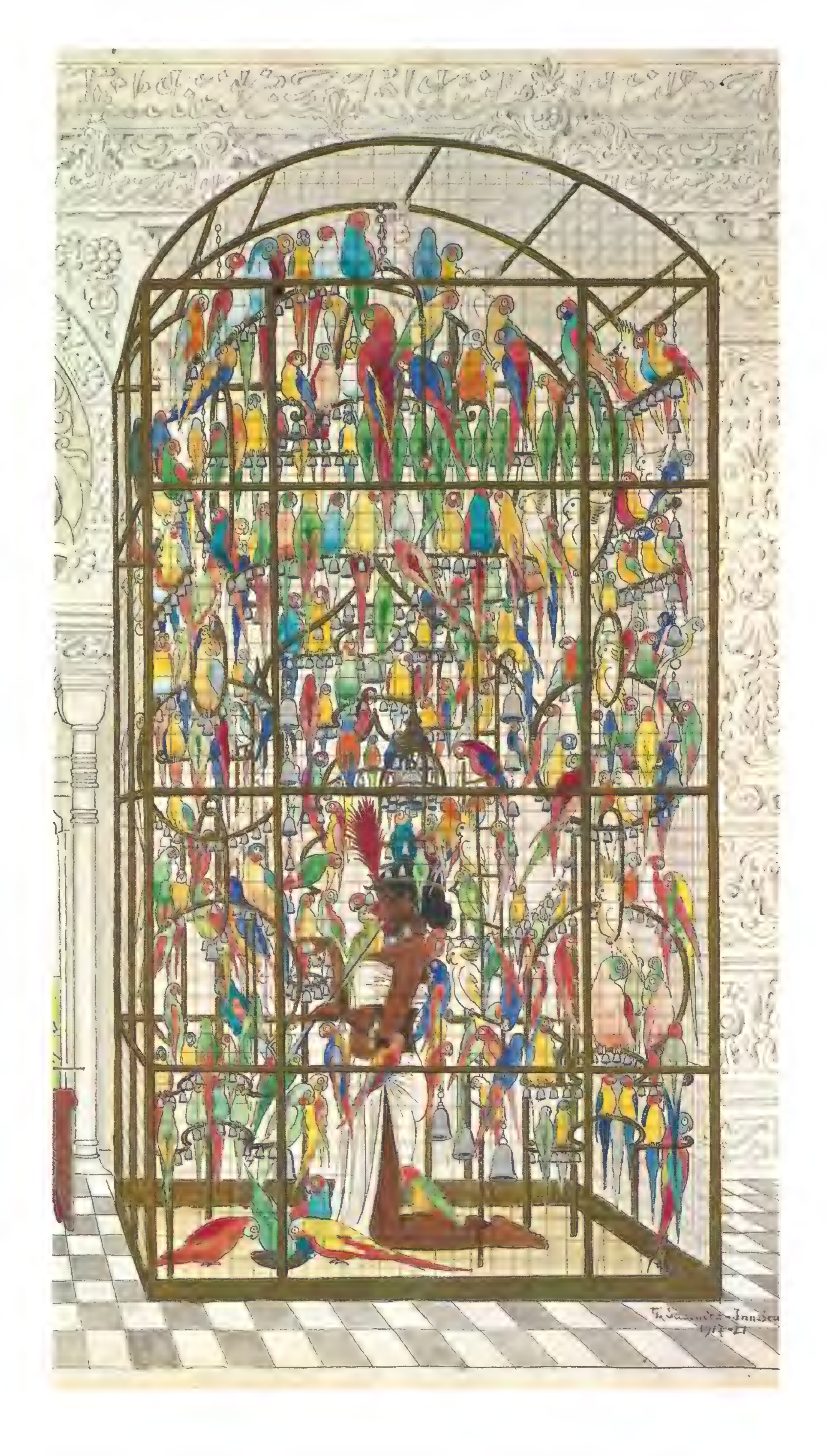
Als junger Mensch scheint er oft von seinen eigentlichen Zielen abgelenkt worden zu sein. Jedenfalls studierte er die Rechte, promovierte aber in Kunstgeschichte, da er in Wirklichkeit Maler werden wollte. In England arbeitete er über dortige Rokokolandschafter, woraus jedoch ein Buch namens «Die Analyse der menschlichen Bewusstseinsinhalte» wurde. Schliesslich heiratete er eine Enkelin des Malers Führich und liess sich mit ihr ums Jahr 1906 in Innsbruck in Tirol nieder.

Gründete Kubin die Traumstadt Perle, Musil das Reich Kakanien und Herzmanovsky-Orlando Tarockanien, so erfand sich Rittinger das Land Fabulistan und lebte dort inmitten eines kleinen Freundeskreises als Reichsverweser, Eigenbrötler, Privatgelehrter, Familienvater, Philosoph, Märchenerzähler und als sein eigener Hofmaler.

Er war ein strikter Privatmensch, ein ganz unauffälliger Exzentriker. Seine Interessen und Aktivitäten waren sehr vielfältig. So lernte er etwa Sanskrit, um die Epen der Inder im Original lesen zu können, und auch Chinesisch, der Lehren des Konfutse wegen. In Erinnerung an einen Jugendaufenthalt in Schweden entwarf er das «Schwedenzimmer», ein sehr reizvolles, mit phantastischen Szenen bemaltes Möbelensemble im Jugendstil, das sich glücklicherweise erhalten hat. Zeitweise trug er auf der rechten Gesichtshälfte Schnurr- und Backenbart, während die linke glattrasiert blieb. Er erfand auch den «alpanischen Stil» (so genannt nach der Novelle «Die wunderbaren Tauben des Prosper Alpanus» von E.T.A.Hoffmann), dessen Hauptmerkmal die Ellipse ist. Im Hause Rittinger gab es ein Zimmer in diesem Stil, und das poetische Lustgemach wurde bewohnt von einer Dame namens Ella. In einer dort eingebauten Bar war ihr Name in 40 Sprachen und Schriften verewigt, darunter in altbabylonischer Keilschrift und auf chinesisch. Rittinger schrieb an einer grossen Kunst- und Weltgeschichte und war ein Kenner abseitiger, exotischer Kulturen. Das Europäische erfüllte ihn eher mit Skepsis. Allmählich trug er eine grosse Bibliothek aus allen Wissensgebieten zusammen, ebenso eine Schallplattensammlung der Musik aller Völker.

Fortsetzung auf Seite 98

Der Papageienfreund (Ausschnitt). 1917–21. Tuschfeder, Aquarell ▶





Der Planet Gimpelhuber, so benannt nach dem Entdecker gleichen Namens. 1949. Aquarell





Die Valikilja-Rischis, 1932. Tusche, Gouache, Silber





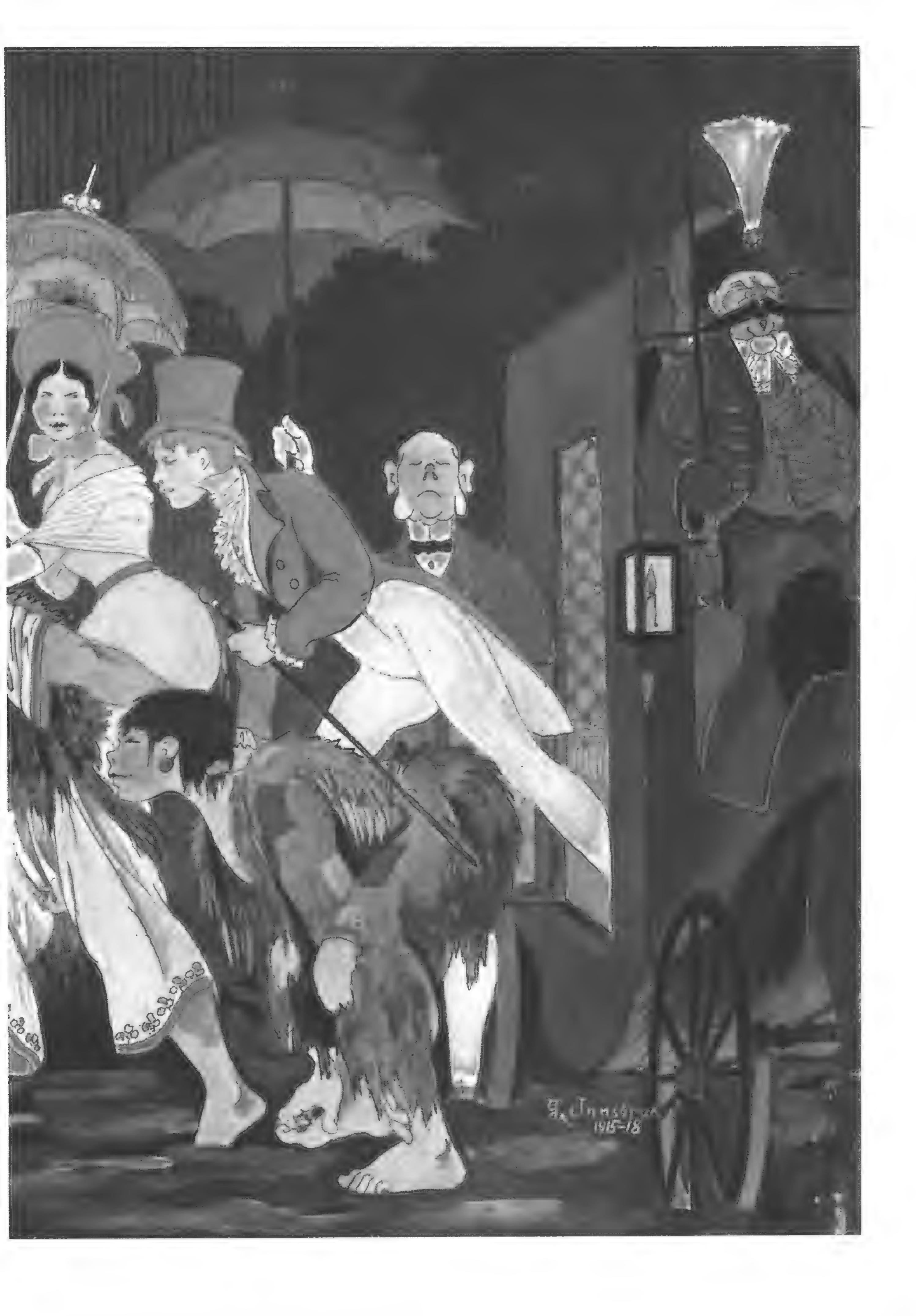
Höhlenmensch und Höhlenbär (Ausschnitt). 1919–21. Gouache, Tuschfeder

Pomona (Ausschnitt). Gouache, Tuschfeder ▶





Besuch auf einem ungarischen Landgut. 1915–18. Gouache







◀ Luftschlösser. 1922. Gouache, Metallfarben

Die Rübenhexe (Ausschnitt). Bleistift, Tuschfeder, Gouache



Vorbei. 1930–32. Tusche, Aquarell, Metallfarben


Indeß mit mildem Sinn
er Landesvater
wacht
J. Knierim Schuhmacher
Innsbruck
1920-22



PILGER IN DER SLOWAKEI

Acht Aufnahmen von Markéta Luskačová










I.N.
R.I.









Ein Abenteurer im Schlafrock

Fortsetzung von Seite 74

So lebte er, sich kaum aus Innsbruck fortbewegend, dennoch Kosmopolit, ein unaufhörlicher Weltreisender in der Phantasie, ein Abenteurer im Schlafrock.

Folgerichtig ersann er das Sindbad-Spiel. Dieses nach Art der bekannten Kinderwürfelspiele zu handhabende Unternehmen basiert auf der Annahme, dass Sindbad der Seefahrer zahlreiche nach Herkunft, Charakter und sozialem Stand sehr verschiedene Personen – darunter eine Hexe, einen böhmischen Hausierer, den Gargantua, einen kühnen Wikinger, einen fahrenden Schüler, eine französische Gouvernante (die mit einem chinesischen Kuli gemeinsam reist), einen englischen Lord, die Nixe Undine, einen Negersklaven, den elektrischen Funken (der sich bald in einen lahmen Briefträger verwandelt «unter dem Druck der allgemeinen Enttäuschung») und dergleichen Figuren mehr – auf eine von unglaublichen und ungeheuerlichen Zwischenfällen intimer und allgemeiner Art gewürzte Weltreise schickt. Den Gewinnern winken als Preis schöne Sklavinnen, darunter ein offenbar in den Orient verkauftes üppiges Kind Böhmens, eine gewisse Josephine Pristalek. Was allerdings ein ebenfalls mitspielender Gymnasiast oder der gute Missionar, eine weitere Spielfigur, mit solch verlockenden Preisen anfängt, weiss der Himmel. Man kann wohl sagen, dass niemals ein komplizierteres Spiel ersonnen wurde. Es ist eine Art Welt- oder Schicksalsspiel, bei dem niemand kann, wie er will, und niemand möchte, wie er sollte, und jeder die Auswahl zum Glück oder Unglück hat. Die Spielregeln beanspruchen etwa 30 engbedruckte Seiten und sind eine einzige Aufzählung der Ausnahmen von denselben. Sie erfordern einen eigenen Regelausdeuter, und ich selbst habe diesen, trotz fünfzigjähriger Praxis, schon ratlos gesehen. Rittinger hat für dieses wahrhaft erstaunliche Gesellschaftsspiel viele von Phantasie überquellende Miniaturen gemalt, 136 Felder des «ordentlichen Weges», 11 Felder des Abkürzungsweges und etwa 40 Spielfiguren.

Hauptsächlich aber malte er grossformatige Aquarelle. Er begann damit etwa um das Jahr 1910 und war als Künstler von Anfang an eine fertige Figur. Handwerk und Stil waren gleich vorhanden, und es gibt im Werk kaum mehr Unterschiede bis zu den spätesten Bildern um 1950.

Da er ausschliesslich zu seinem eigenen Vergnügen malte, Publikumsgeschmack und materielle Interessen also gar keine Rolle spielten, entwickelte er völlig unbefangen eine sehr eigenständige und österreichische Spielart eines Präsurrealismus. Er hatte kaum Kontakt mit anderen Künstlern und wusste wenig von ähnlichen, durchaus vorhandenen Bestrebungen in Österreich. Als Ahnherr der Wiener Phantasten würde er sich weit mehr eignen als etwa Albert Paris Gütersloh, der allzu strapazierte Vater jener disparaten Musensöhne.

Auf den ersten Blick sind seine Aquarelle oft einfach sehr phantasievolle Märchenbilder, Illustrationen für Kinder, Architekturvisionen von hohen Graden, Szenen aus exotischen Ländern, die zum Verständnis allerlei Spezialwissen erfordern und durch Ironie und Sarkasmus gemilderte, sehnsüchtige Erinnerungen ans alte Österreich. Auf den zweiten Blick aber sind sie manchmal weit weniger harmlos, sondern voll von Anspielungen und gut versteckten Anzüglichkeiten und Obsessionen. In seinen Gärten blühen nicht nur blaue Blumen, sondern auch fleischfressende Pflanzen. Das Werk ist «voll von Geheimfächern und Falltüren ins Unbewusste», wie es ein Interpret ausgedrückt hat. An diesem doppelbödigen Biedermeier hätte wohl auch Freud sein Interesse gehabt.

Paul von Rittinger war ein Österreicher von barockem Zuschnitt, weithin unbekannt, und er lebte in einem Lande, das ewig raunzt, es passiere gar nichts in ihm, um hinterher festzustellen, dass es die aufregendsten Taten verschlafen hat. Aber er war nicht unschuldig an seinem diskreten Zustand. Eines seiner zahlreichen Talente war eben, nicht berühmt zu werden, darin Herzmanovsky ähnlich. Er hatte nun einmal beschlossen, sein Welttheater nur für sich und seine engste Umgebung aufzumalen, selbst als er sich das infolge der gänzlich humorlosen Weltgeschichte gar nicht mehr leisten konnte. Ausflüge in die Öffentlichkeit, Ausstellungen etwa in London und Paris – dort bei Bernheim-Jeune im Jahre 1930 – änderten wenig an der Sachlage. 1953 starb er in Innsbruck und war 20 Jahre lang vergessen. Einige Ausstellungen in Österreich im Jahre 1973 trafen auf eine Stimmung der Nostalgie und der Wiederkehr der Phantasie, so dass sein Werk eine über Erwarten interessierte und zustimmende Aufnahme fand. Ein Buch (Paul von Rittinger: «Ausgewählte Werke», herausgegeben von Peter Weiermair mit Texten von Peter Weiermair, Karl von Rittinger, Paul Flora und Otto Breicha, Verlag der Allerheiligenpresse, A 6020 Innsbruck, Höttingergasse 21) vereinigt seine Aquarelle in repräsentativer Auswahl und mustergültiger Aufmachung. Da jedoch Paul von Rittinger seine Ansichten und Neigungen auf seine Söhne weitervererbt hat, halten sie das verhältnismässig kleine Œuvre des Vaters – es gibt etwa 200 vollgültige Blätter – in ihrem Besitz, und der an sich interessierte Kunsthandel kann sich damit nicht beschäftigen. So wird sein Werk eine diskrete, private Sache bleiben – to the happy few.



Paul von Rittinger



The Book of Kells

With a Study of the Manuscript by Françoise Henry
Thames and Hudson, London. Fr. 244.–

Das in allen Kunstbereichen auftretende Phänomen des Zusammenfallens eines neuen Mediums mit einem später nicht mehr übertroffenen Meisterwerk lässt sich auch auf dem Gebiet der mittelalterlichen Buchmalerei beobachten: Diese hat mit dem vom Trinity College in Dublin gehüteten, als *The Book of Kells* bekannten Evangeliar in ihrer frühesten Phase, wahrscheinlich schon kurz vor dem Jahr 800, ihren höchsten Stand erreicht.

The Book of Kells zählt zu den glanzvollsten und ehrwürdigsten Denkmälern der Weltkunst. Hier kommt alles zu allem: urtümliche Kraft zu letzter Verfeinerung, heiliger Ernst zu reizender Verspieltheit, visionäre Inbrunst zu asketischer Nüchternheit. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll: das auch nach tausend und mehr Jahren blühende, glühende Spiel der Farben oder den unerschöpflichen Formenreichtum, die Kühnheit der Stilisierung oder die Schärfe der Naturbeobachtung, die bis zum letzten vorgetriebene Vergeistigung oder die in einem Fest der Farben und Linienverschlingungen sich äussernde Verliebtheit in die Schönheit dieser Erde.

Nun ist allerdings auch dieses Meisterwerk nicht vom Himmel gefallen, sondern hat, wie alles in der Kunst, seine Vorläufer und Vorbilder. Diese reichen beim *Book of Kells* nicht nur auf die unmittelbar zuvor entstandenen Buchmalereien aus Irland, Schottland und Nordengland zurück, sondern bis nach Byzanz, in den Vorderen Orient und in die Spätantike. Diese Zusammenhänge werden von Françoise Henry, der Kommentatorin der hier besprochenen Faksimile-Ausgabe des *Book of Kells*, einleuchtend dargelegt.

Was die Entstehung des Evangeliars betrifft, so tappt man im dunkeln. Das heisst, es gibt darüber nicht weniger als fünf Hypothesen: a) Das «Buch» wurde auf der westschottischen Insel Iona geschaffen und in seinem heutigen Zustand in das Kloster Kells in der irischen Grafschaft Meath verbracht; b) es wurde in Iona begonnen und in Kells weitergeführt; c) es wurde in Kells geschrieben und gemalt; d) es wurde in Nordengland geschrieben und zuerst in Iona und dann in Kells aufbewahrt; e) es stammt aus einer ostschottischen Schreibstube.

Die Unsicherheit über die Entstehung des «Buches» hat ihren Grund darin, dass irische Mönche unter dem heiligen Columba um die Mitte des 6. Jahrhunderts nach der schottischen Insel Iona flüchteten, von dort aber im frühen 9. Jahrhundert durch die Wikinger vertrieben wurden und sich dann von neuem in Irland ansiedelten.

Ähnliches Rätselraten besteht über die Schreiber und Maler des «Buches» und erst recht über den Sinn der allenthalben eingestreuten oder im Rankenwerk der Prunkbuchstaben versteckten figürlichen Darstellungen. So viele Fragezeichen die Kommentatorin aber auch anzubringen gezwungen ist – sie vermag des Gesicherten doch die Fülle mitzuteilen. Und es geht einem um so leichter ein, als sich Frau Henry einer bemerkenswert klaren Schreibweise befleissigt und ihre Ausführungen durch 75 erklärende Illustrationen sinnfällig macht, die teils dem «Buch» selbst, teils andern Manuskripten derselben Zeit und Herkunft entnommen sind.

Der Tafelteil ist in zwei Hauptabteilungen gegliedert: in die in farbigem Faksimiledruck wiedergegebenen ganzen Buchseiten (hundert an der Zahl) und in die zwei- und dreimal vergrösserten Ausschnitte, die ihrerseits 26 grossformatige Farbtafeln in Anspruch nehmen.

Diese Detailaufnahmen sind es, was ausser der bisher nie erreichten Originaltreue der Faksimile-Blätter diese Ausgabe von früheren Publikationen des *Book of Kells* unterscheidet. Sie bringen Schönheiten zur Anschauung, die dem unbewaffneten Auge nur mit Mühe oder überhaupt nicht erkennbar sind.

Über die Güte der Farbreproduktionen mich zu äussern, steht mir deshalb nicht zu, weil diese aus der Offizin des Herausgebers unserer Zeitschrift stammen; nur so viel sei verraten, dass sich erste Fachleute während Wochen und Monaten bemühten, auch den zartesten Farbtönen und Abschattierungen des Originals durch immer neue Verbesserungen gerecht zu werden und so ein Prachtwerk zustande zu bringen, das nicht nur den Malern und Schreibern des *Book of Kells*, sondern auch dem schweizerischen Druckergewerbe Ehre macht. *M. G.*



The Book of Kells:
Symbol des
Evangelisten Matthäus
Ausschnitt aus Folio 27 V

Max von Moos

Herausgegeben von Peter Thali
Mit Beiträgen von Peter F. Althaus, Max Bill, Konrad Farner, Hansjörg Heusser, Paul Nizon, Max von Moos und Hans Christoph von Tavel
Verlag Ernst Scheidegger, Zürich. Fr. 76.–

Max von Moos war nie ein populärer Künstler und ist es auch heute nicht. Es haben nur relativ wenig Ausstellungen seiner Werke stattgefunden, Publikationen sind kaum erschienen, und vom Revival, das der Surrealismus in den letzten Jahren erlebt hat, profitierte er höchstens insofern, als auch er nun noch zu einer prächtigen Buchpublikation kommt. Aber selbst wenn die äusseren Verhältnisse günstiger gewesen wären, Popularität hätte seinem Schaffen doch versagt bleiben müssen. Denn von Moos' Surrealismus hat nichts mit dem zu tun, was diese Stilrichtung so publikumsattraktiv gemacht hat, was Wilfried Moser kürzlich als «Schrecken im sanften Mondschein» bezeichnet hat. Den Bildern und Zeichnungen des heute 71jährigen fehlt alles Einschmeichelnde, Gefällige. Werke, die manchen beeindrucken, mit denen aber kaum einer leben möchte.

Was ist es, das es einem so schwer fallen lässt, mit dem Schaffen dieses Künstlers vertraut zu werden? Der über hundertseitige Tafelteil mit mehrheitlich farbigen Abbildungen gibt verschiedene Antworten auf diese Frage. Da wäre die beängstigende Realität, die furchterregende Präsenz, die etwa das aus dem Dunkeln aufglühende Gesicht aus dem Jahr 1930 («Blick ins Feuer») zeigt. Die echolose Leere, in der die Assoziationen an die eigene Vergangenheit, an die Kindheit verdämmern («Das hölzerne Pferd», um 1930). Die Divergenz, die Beziehungs- und Kontaktlosigkeit, wie sie in «Verflüchtigung» (um 1934) sinnbildhaften Ausdruck findet. Der Kulturpessimismus, die Desillusioniertheit, die sich in den Werken «Land der Griechen» (1933) oder «Infirmière» (um 1935) spiegeln. Die kalte Todesnähe einer Malerei wie «Der letzte Krieger» (1941). So makaber wie Memento-Mori-Darstellungen sind «Inferno» (1955), «Der Ausgeworfene» (1956), «Das Ende» (1961). Die ungeschlachte Brutalität, die sich auf «Moloch» (um 1945), «Die Angst» (1963) oder «Leviathan» (1968) zeigt. Von endzeitlich gestimmter Monumentalität sind Arbeiten wie «Konfrontation» (1970), «Totenklage» oder die Filzstiftzeichnungen der letzten Jahre. Und immer wieder bricht in der Bildwelt sein belastetes Verhältnis zum Geschlechtlichen, zur Dualität Mann-Frau durch. Sogar die vitale Kraft der tachistischen Farbexplosionen bleibt von einer hoffnungsarmen Bedrücktheit überschattet.

Keine Kunst, wie sie in Verwaltungsgebäude und Schulhäuser gehängt wird. Eine Kunst aber, die ehrlich ist. In einer Zeit, in der sich die sogenannten Avantgardisten mehrheitlich der Realität entziehen – selbst wenn sie in superrealistischer Manier malen –, bekommt das Schaffen von von Moos neue Aktualität. Dessen Werke haben im Laufe der letzten Jahrzehnte nichts an wilder Kraft verloren, verändert jedoch hat sich ihr Kontakt zur Wirklichkeit: was einst als düstere Visionen bezeichnet wurde, ist heute durch einen entmenschten Alltag zu «realistischen» Zeitbildern geworden.

Der vor Monatsfrist erschienene Band will nach den Worten des jungen Herausgebers Peter Thali «Ansporn sein, sich mit einem unbequemen, jedoch im höchsten Mass faszinierenden Maler der Schweizer Kunst auseinanderzusetzen». Das verbrauchte Wort «Auseinandersetzung» bekommt hier wieder echten Sinn. Der Betrachter wird durch die Illustrationsfülle und -pracht mitten ins Œuvre des Künstlers gestellt und dort – ein besonderes Verdienst von Herausgeber und Verlag – nicht allein gelassen. Texte von Kunstschriftstellern und Künstlern, Hinweise, sachliche Erklärungen und Interpretationen, eröffnen von den verschiedensten Seiten Zugänge zur dämonischen Gewalt des von Moosschen Werkes.

Es ist mir keine neuere, vergleichbare Monographie bekannt, in der der Versuch unternommen wurde, sich dem Subjekt so objektiv zu nähern, wie dies hier der Fall ist. Durch den Beizug von mehreren Textautoren, die ausser dem Interesse für von Moos nur wenig Gemeinsames haben, und die Verwendung von Texten des Künstlers kommt es zu einer selbst für Vertraute überraschenden Entschlüsselung von Person und Werk.

Den Haupttext des Bandes verfasste Hans Christoph von Tavel: «Max von Moos als Maler» – eine glaubwürdige, feinfühlige und informative Interpretation. Vom im Werk gespiegelten, geistig-philosophischen Hintergrund aus nähert sich von Tavel dem katholisch-bürgerlichen Elternhaus und Lebensraum des Künstlers. Die aus der Auseinandersetzung mit Herkunft und Heimat resultierende «gottlose Religiosität» nennt von Tavel «den Nährboden für die Malerei der traurigen Wahrheiten». Die kunstgeschichtliche Einordnung stellt von Moos in den Kreis von Brignoni, Moeschlin, Meret Oppenheim und Tschumi, konstatiert aber, dass er trotz der pessimistischen Stimmung, die der des europäischen Surrealismus der dreissiger und vierziger Jahre entspricht, kaum über den lokalen Rahmen hinaus zur Kenntnis genommen worden ist. Der Künstler nennt als ihm besonders nahe stehende Maler Klee und Pollock. Tatsächlich setzt die konzentrierte Geistigkeit Klees und die revolutionäre Spontaneität Pollocks dem Werk von Max von Moos seine Grenzen. Als wichtigster Lehrer bezeichnet er seinen Vater, als geistige Ahnen Goya, Bosch, Breughel und als überragenden Künstler Tizian.

Peter F. Althaus, Organisator der ersten grossen Retrospektive (1961), beschäftigt sich mit dem Lehrer Max von Moos, der 38 Jahre lang an der Kunstgewerbeschule tätig war. Das Fazit seines Textes: «Max von Moos war ein grossartiger, ein ungemein anregender Lehrer für Schüler, die bereit waren, sich mit seinem auf einem grossen Wissen beruhenden Skeptizismus auseinanderzusetzen, die bereit waren, das vorgezeigte Nicht-Wissen als Antrieb zur Erforschung zu verwerten; die Passiven, Schwächeren, konnten an ihm zerbrechen.»

Konrad Farner war es, der von Moos in die Geisteswelt des Marxismus eingeführt hat. Von ihm stammt der Aufsatz «Max von Moos als Christ und Marxist». Es ist die letzte Arbeit des im April dieses Jahres Verstorbenen. Auch dieser Text ist ganz von Farners in den letzten Lebensjahren wichtigstem Anliegen geprägt, dem Dialog zwischen Christentum und Marxismus. Farner beschreibt von Moos als politischen Maler «von christlicher Substanz und atheistischer Aussage». Er vergleicht ihn mit Picasso, Jean Lurçat, Léger, Diego Rivera und David Alfaro Suiqueros. «Er ist vehement gegen jede Konformität: für diesen Künstler trifft das Wort aus der Offenbarung keinesfalls zu: Ich weiss deine Werke, dass du weder kalt noch warm bist, ach dass du kalt oder warm wärest. Weil du aber lau bist und weder kalt noch warm, darum werde ich dich ausspeien aus meinem Munde.» Farner ist übrigens der einzige Interpret, der auch auf die Mythologie der Innerschweiz hinweist, die Welt der Toggel und Sennentuntschis, der Berggeister und ihre Bannformen.

Zu den gewichtigen Textakzenten im 270 Seiten starken, wie alle Scheideggerbücher sorgfältig aufgemachten und auch in einer Luxusausgabe erhältlichen Band gehört auch die Biographie, die der junge Kunsthistoriker Hansjörg Heusser im Rahmen der Vorarbeiten zu seiner Dissertation (Werkmonographie und Œuvrekatalog) über Max von Moos verfasst hat. Auf 19 dreispaltigen Textseiten entwikkelt er ein sorgsam zusammengefügtes, detailreiches Lebensbild, ergänzt durch Photodokumente, Werkbeispiele und zahlreiche Selbstzeugnisse des Künstlers. Heusser begnügt sich jedoch nicht mit reiner Registrierung und Dokumentation, sondern legt auch, ohne sich im Spekulativen zu verlieren, nicht evidente, zum Verständnis des Werkes nötige Zusammenhänge dar. *Peter Killer*

Max von Moos: Die Angst. 1963. Öl auf Pavatex
110 × 300 cm. Luzern, Privatbesitz



MAURICE PIANZOLA

Das barocke Brasilien

Editions Weber, Genf. Fr. 129.–

Barockes Brasilien, das ist nicht das gleiche wie *Barock in Brasilien*. Barock in Brasilien, das liesse mit Recht eine rein kunstwissenschaftliche Arbeit vermuten, barockes Brasilien hingegen zieht den Kreis weiter.

Das heisst nun nicht, dass es in dem vorliegenden Bande, von dem gleichzeitig eine deutsche Ausgabe bei Weber und eine französische bei den Editions de Bonvent, Genf, erscheint, nicht um Kunst ginge. Die vierzig farbigen und siebzig schwarzweissen Abbildungen, die somit mehr als hundert ganzseitigen Illustrationen, zeigen Kunst: Architektur sakraler und profaner Bauten, Altäre, Statuen, Schnitzereien, Kunsthandwerke usw.; vom Bild her wird also Kunst geboten, und zwar grosszügig. Und dass es um Kunst geht, dafür dürfte schon der Name des Autors garantieren. Maurice Pianzola ist Konservator am *Musée d'Art et d'Histoire* in Genf. Hiermit ist mindestens einmal die fachliche Kompetenz gegeben.

Aber man nehme zum Vergleich den Band «Barock, Westeuropa und Lateinamerika» zur Hand, der vor fünf Jahren im Office du Livre, Freiburg, in der Reihe «Architektur der Welt» erschienen ist. Yves Bottineau versucht darin, den lateinamerikanischen Barock vom westeuropäischen, das heisst vom spanischen und portugiesischen, abzugrenzen und aufzuzeigen, was für verschiedene Entwicklungen dieser Barock in Lateinamerika durchmachte, in einem Kontinent, der von Mexiko bis Feuerland reicht. In einer solchen Publikation konnte der brasilianische Barock nur als einer unter anderen behandelt werden, das liegt auf der Hand.

Yves Bottineau ging es um Stil und architektonische Konzeption, um die Pracht des Dekors und um den barocken Städtebau. Bei Maurice Pianzola geht es um etwas anderes, was man zunächst einmal als historische Atmosphäre bezeichnen könnte. Er schreibt: «Die Kunst entstand, die sich auch anders nennen, ein schlechteres Beiwort hätte erhalten können, eine akademische Etikette, über deren verschiedene formale, geistige, geschichtliche und soziologische Bedeutungen sich die Geschichtsforscher ebenso zerstritten hätten: nun, es war der Barock, die damalige Kunst der europäischen Höfe, der, etwas verspätet natürlich, mit allem übrigen hierher verpflanzt wurde.»

Die Kunstwissenschafter und Kunsthistoriker haben sich immer wieder mit der Frage beschäftigt, inwiefern man von einem lateinamerikanischen Barock reden kann: Ist er nur eine verpflanzte Kultur, ein Ausläufer jener Kunst, wie man sie in den Mutterländern Spanien oder Portugal antrifft – und wenn nicht, worin beruht die Eigenart oder gar Selbständigkeit dieser Kunst, welche in Lateinamerika immerhin eine Zeitspanne von hundertfünfzig bis zweihundert Jahren umfasst?

Gewöhnlich hat man diesen Kolonialbarock als einen besonderen Triumph gefeiert, nämlich als Mestizenkunst, an welcher unter europäischen Leitungen schwarze Sklaven und Indios mitgewirkt haben. Eine versöhnliche Vorstellung, wonach drei Kontinente sich schöpferisch trafen, natürlich beugten sich dabei Afrikaner wie die Ureinwohner Lateinamerikas europäischen Konzeptionen.

Dem hält nun Pianzola eine ganz andere, recht spannende und auch überzeugende Auffassung entgegen:

«Unter den Umständen dieser sich entwickelnden Gesellschaft konnte die Kunst nicht den Bedürfnissen der Nation entspringen. Was die verpflanzten Portugiesen wünschten, war eine höhere Gewalt, eine auferlegte Kunst der Nachahmung, die sich selbst beruhigte und die heidnische Welt der Indianer und Afrikaner, die ihre unsicheren Niederlassungen umgaben, verführte und unterdrückte.» – «Die Umstände dieser sich entwickelnden Gesellschaft», wirtschaftlich gesprochen ist es die Zucker-Kultur im Norden und Nordosten des Landes, entlang der atlantischen Küste. Eine Kultur, welche die Einfuhr von Negersklaven nötig machte. Und die zweite Region betrifft weiter südlich die nachmalige Provinz Minas Gerais, die «Allgemeinen Minen», so geheissen, weil hier Gold gefunden wurde. Damit verschob sich die Bedeutung der brasilianischen Kolonie von der Landwirtschaft zum Bergbau. Im brasilianischen Nordosten, und damit die frühere Hauptstadt Bahia und die Provinz Minas Gerais, sind denn auch die beiden grossen und grossartigen Barock-Zentren in Brasilien. In Minas Gerais hat auch der bedeutendste Barock-Künstler Brasiliens, ein Mulatte, gearbeitet: das Krüppelchen oder «Alejadinho». Ihm hat Pianzola ein eigenes Kapitel gewidmet.

Das wichtigste Kapitel aber bleibt ohne Zweifel «Von wem und für wen diese Bilder?» Bilder, in denen die Engel indianische-mongolische Gesichtszüge aufweisen, da eben Indios sie geschaffen haben, und in denen die Engel auch Negergesichter haben, da die Neger als Handlanger dienten; dazu äussert sich Pianzola auf eine Weise, welche die Diskussion über die Kolonialkunst in Südamerika und nicht nur über den brasilianischen Barock in eine neue und zukunftsträchtige Richtung drängt:

«Diese Palmen, Ananas und Bananen, die europäische Motive ersetzen, diese Mulattenengel oder diese Atlanten mit indianischen Zügen sind nicht unbedingt heimliche Beiträge eingeborener Künstler, sondern oft demagogische Zugeständnisse an eine Welt, die es zu belehren, zu überzeugen, vielleicht zu erheben, auf alle Fälle aber zu unterdrücken gilt.» *Hugo Loetscher*



Chor der Kirche
São Francisco
Salvador, Bahia

HELLA ROBELS

Sehnsucht nach Italien

Bilder deutscher Romantiker
Hirmer Verlag, München. Fr. 85.–

«Bei Tag und in der Nacht denkt meine Seele nur an die schönen hellen Gegenden, die mir in allen Träumen erscheinen und mich rufen. Wird mein Wunsch, meine Sehnsucht immer vergebens sein?» Gemeint ist die «Sehnsucht nach Italien». Unter dieser Überschrift schrieb Ludwig Tieck neben anderem die oben zitierten Zeilen in einem Einschub in Wackenroders «Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders» und verhalf damit schon zwei Ausstellungen und nun auch einem Buch zum Titel. Tieck war übrigens einer der wenigen romantischen Poeten, die Italien und Rom tatsächlich besuchten. Während die meisten schreibenden Italienschwärmer selbst nördlich der Alpen verblieben, führten unter den Malern ihre Schriften zu einer breiten Wanderbewegung, vor allem nach Rom. Damit war eine neue Phase der Italienreisen aus dem Norden eingeleitet. Spätestens im 17. Jahrhundert waren diese mit dem Aufkommen der grand tour der Kavaliere zu einer Art fester Gewohnheit geworden. Winkelmann und später Goethe erfüllten sie mit ganz neuen Impulsen und Zielen und trugen nicht wenig dazu bei, dass das Land südlich der Alpen als ein vom Schicksal zur Ergänzung für den Norden bestimmter Gegenpol aufgefasst wurde. Daran hielt im Grunde auch noch die Romantik fest. Zu welchen Resultaten dabei die nunmehr wandernden Maler gelangten, davon zeigt das vorliegende Buch einen bestimmten Aspekt: es bringt ausschliesslich Skizzen, Aquarelle und Zeichnungen, zumeist Landschaften.

Das Werk ist ein ausgesprochenes Liebhaberobjekt. Das sieht man schon auf den ersten Blick an der gediegenen Ausstattung: an der Wahl des Papiers, am grosszügigen Umgang mit dem zur Verfügung gestellten Raum, an der besonders guten Qualität der 88 Tafelabbildungen. Und man bekommt diesen Eindruck bestätigt im Nachwort des Verlegers, der es sich auch heute noch leisten kann, seine Produktion nach seinem persönlichen Geschmack auszurichten.

Der Reigen der Bilder wird symbolträchtig eröffnet mit einer Rom-Skizze Goethes, der, obwohl das spätere Deutschrömertum ablehnend, doch am Entstehen des Italienmythos nördlich der Alpen entscheidend beteiligt war. Es folgen, kennerhaft ausgewählt, Landschaftsdarstellungen unterschiedlich bekannter Künstler wie Kniep, Klengel, Hackert, Dies, Reinhart, von Rohden, Catell, Rebell. Eine Sonderstellung nimmt der Tiroler Joseph Anton Koch ein, der zum Anreger und Förderer (wenn auch nicht oft zum bleibenden Vorbild) mancher junger Talente wurde. Einflussreicher und bekannter noch wurde die Gruppe jener sanften Rebellen und Nostalgiker, die sich ursprünglich Lukasbrüder nannten, jedoch bald nach ihrer Übersiedlung nach Rom im Jahre 1810 ihres Aussehens und ihrer Lebensweise wegen den Übernamen Nazarener erhielten und auch behielten. Sie, die sich vor allem mit figürlichen Kompositionen befassten, sind in der mehr auf Landschaftsbilder abgestimmten Auswahl des Buches nur relativ knapp vertreten. (Gänzlich fehlt übrigens der schon früher zu erwähnende, zumindest als Anreger bedeutende Asmus Jacob Carstens.) Feine Zeichnungen des Julius Schnorr von Carolsfeld und einiger in seinem und der Nazarener Umkreis wirkender Landschafter setzten die Reihe der Bilder fort. Die Auswahl schliesst mit einer Gruppe von Darstellungen, aus denen, jenseits vorgefasster klassizistischer oder romantischer Konzepte, ein unmittelbares Naturerleben spricht. Heinrich Reinhold, Georg von Dillis und der genialische (leider nur mit einem Bild vertretene) Carl Blechen sind hier die wichtigsten Namen. Die Auswahl der reproduzierten Skizzen bestätigt von neuem den Liebhabercharakter des Buchs: sie verrät grosse Übersicht, bringt (fast) nur Qualifiziertes, dabei oft nahezu Unbekanntes, und ist subjektiv.



Joseph Anton Koch: Blick von Olevano auf die Campagna. 1815

Schliesslich wurde auch der Text eher für den Liebhaber als für den Kunsthistoriker verfasst. Hella Robels, Leiterin der Graphischen Abteilung am Kölner Wallraf-Richartz-Museum, fächert ein reich detailliertes Faktenwissen unter verschiedenen Gesichtspunkten auf. In der Abteilung «Deutsches Künstlerleben in Italien» erzählt sie aus der Zeit vor und nach 1800, von den oft recht schwierigen Reise- und Unterkunftsmöglichkeiten, von der Reiseliteratur, von Mäzenen, die die Künstlerreisen nach Italien ermöglichten, von der Lebensweise der Künstler und ihren Geselligkeiten, die in den grossen Festen der Ponte-Molle-Gesellschaft ihren Höhepunkt fanden, von der internationalen Künstlerschaft in Rom und von den durch die Maler mitinspirierten Entdeckungen der Kunstwissenschaft. Die zweite Abteilung, chronologisch gegliedert, unterscheidet die verschiedenen Schübe von Zuwanderern und unternimmt den Versuch, eine Art deutscher Kunstgeschichte in Rom darzustellen, wie sie mit den Vedutenmalern zur Zeit von Goethes erster Italienreise einsetzt und bis zu den Realisten in den dreissiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts reicht. Im Schlussteil finden sich noch Kurzbiographien aller im Bildteil vertretenen Künstler mit knappen Hinweisen auf die jeweiligen Abbildungen und eine Bibliographie. Dass es bei Robels' Darstellung in einzelnen Kapiteln zu inhaltlichen Überschneidungen kommt, stört den Leser nicht, angesichts der grossen Zahl an mitgeteilten Fakten ist er eher dankbar für solche Gedächtnisstützen. So kann ein detailfreudiges Interesse am gesellschaftlichen und gedanklichen Kontext jener deutschen Italienkunst in diesem Buch reichliche Nahrung finden.

Neben den unbestrittenen Vorzügen einer konsequenten Liebhaberedition stehen unvermeidlich einige komplementäre Nachteile (die freilich in den Augen eben jener angesprochenen Liebhaber nicht schwer wiegen werden). So fehlt in dem Werk vor allem ein entschiedener Versuch, den Stellenwert und die Grenzen dieser italienbesessenen Künstler aufzuzeigen. Vergeblich sucht man zum Beispiel einen deutlichen Hinweis darauf, dass der im Hinblick auf die Landschaftsmalerei provinziell gewordene europäische Kontinent damals in der Gegend um Rom lediglich nachzuholen versucht, was die Engländer schon meisterlich praktizierten; dass, was bei den Engländern schon zum gültigen Kunstwerk avanciert war, das Malen nach der Natur in und um Rom meist noch als blosse Studie geübt wurde. Auch vermisst man wirklich eindringliche und kritische, auf die Abbildungen bezogene Interpretationen, die den Betrachter nicht nur im Schwärmen bestätigen, sondern ihn das Sehen lehren. Man mag einwenden, dass die Absicht des Buchs woanders liege. Aber auch was das Thema Italiensehnsucht betrifft, so erscheint diese durch die Beschränkung des Abbildungsteils auf jene unmittelbar ansprechenden, wahrlich entzückenden Zeichnungen und Aquarelle allzu unproblematisch, weil scheinbar heute noch ohne weiteres nachvollziehbar. Doch wäre solche Identifizierungsmöglichkeit mit jener Sehnsucht gestört, wenn auch die grossen Ölgemälde der Deutschrömer, ihre endgültigen Werke überhaupt einbezogen wären. An ihnen würde heute doch vieles befremden, an ihnen aber zeigte sich andererseits erst, wie sich die Erfüllung der damaligen Sehnsucht nach Italien verstand: in einer Kunst, die mehr durch Gedanken als durch das Auge, nicht selten auch mehr durch das Wollen als durch das Können bestimmt war – ein angemessenes Thema für Ideologiekritiker.

Bildauswahl und Text unseres Buches jedoch sind so gehalten, dass sie dem Leser und Betrachter mögliche Einschränkungen und Kritik gegenüber dem Thema zu ersparen helfen. Eine konsequente Liebhaberausgabe eben.

Ernst-Otto Erhard

WERNER BLASER

China-Pavillon-Architektur

Verlag Arthur Niggli, Niederteufen. ca. Fr. 68.–

Der Basler Architekt Werner Blaser hat sich durch seine Bücher über Mies van der Rohe und durch seine Publikationen und Ausstellungen über japanische Architektur und japanisches Design einen Namen gemacht. Nun unternahm er im Herbst 1972 als Gast der chinesischen Architekturvereinigung eine Studienreise durch China. Das greifbare Resultat dieser Reise ist eine Sammlung von Photographien. Als beeindruckende Ausstellung wandert sie durch Europa, wurde in München, Basel, Antwerpen, Stockholm, Köln und verschiedenen andern Städten gezeigt. Aus den in Gehalt, Bildausschnitt und Bildqualität ausgezeichneten Aufnahmen und einem klugen Text ist der hier anzuzeigende Bildband entstanden. Er ist vor kurzem erschienen, und manchem China-Enthusiasten dürfte er eine willkommene Weihnachtsgabe bedeuten. Wie schon in seinen früheren Büchern gelingt es Blaser auch hier, uns die Bedeutung des von ihm Gesehenen klarzulegen. Blaser ist kein Kunsthistoriker, sondern ein heute tätiger Architekt. Er sieht die ungemein poetischen, naturnahen, humanen chinesischen Pavillons mit ihrer hochgezüchteten transparenten Struktur unmittelbar als Vorbild für eine heutige Architektur, als gedanklich übertragbar auf europäische Verhältnisse.

Auch wer selbst noch nie in China war, kann sich aus den Aufnahmen Blasers ein Bild dieser Pavillons machen, wie sie in der Ming- und Ch'ing-Dynastie, also seit der Mitte des 14. bis ins 19. Jahrhundert gebaut wurden. Sie sind heute öffentlich zugänglich und zum Teil ausgezeichnet renoviert. Es sind liebenswürdige, zierliche, oft quadratische, manchmal sechs- oder achteckige Gebilde mit filigranartigen Balustraden und schwebend wirkenden Dächern. Man muss sie sich sehr farbig vorstellen: Pfosten und Balken in leuchtendem Rot, darüber die stark bemalte Architravzone. Das organisch geschwungene Dach ist kräftig strukturiert, mit gradlinigen Dachziegeln im Mönch-und-Nonne-System. Blaser begegnet diesen Pavillons in den Kult- und Profanbauten in Hangchou, in Peking, in den Wohn- und Gartenpavillons in Suchou. Alle sind eingebettet in überlegt gegliederte und raffiniert «gebaute» Gärten, so dass Pavillons, Terrassen, Raumöffnungen und Raumschliessungen eine ausgewogene Einheit bilden. Die bemalten Holzkonstruktionen sind ebenso sicher gegliedert wie die Fensterdurchblicke in bildhaft gefasste Landschaften. Die gewölbten Parkbrücken sind ebenso wohlgeformt wie die Blumenmuster aus Mosaiksteinen im Bodenbelag einer Gartenterrasse.

Werner Blaser ist weit davon entfernt, uns ein feuilletonistisches Bild einer noch unverdorbenen und touristisch unverbildeten Park- und Architekturlandschaft geben zu wollen. So wie er vor rund zwanzig Jahren ein damals noch kaum entdecktes Japan zu erfassen wusste, so öffnet er heute unsere Augen dafür, was einem europäischen Architekten an diesen historischen Bauten in China als Aussage wesentlich scheint. Um ihn richtig zu verstehen, muss man wissen, dass für Blaser Mies van der Rohes «skin and skeleton»-Prinzip eigentlich zur Weltanschauung geworden ist. Konstruktion, Struktur, Proportion ergeben für ihn die Grundbegriffe einer Baulehre. Die scheinbar so verspielten chinesischen Pavillons, einem Sommernachtstraum ähnlich, verkörpern ihm eben dieses Prinzip auf das anschaulichste. In Blasers Worten: «Unter Ausnutzung des Prinzips des Ständerbaus und durch die Elastizität des Holzmaterials, das immer verwendet wird, gelingt es den Chinesen, eine leichte, aber beständige Konstruktion zu erhalten. Die Verbindung von Säule und vorkragendem Dach wird in der Architrav-Ebene durch hölzerne Konsolen des Kraggebälks *tou-kung* dynamisch betont. Stütze und Kraggebälk wirken wie aus einem Guss. In das strenge Schema der Konstruktion bringen die Schwingungen an den Dachflächen und Dachlinien organisches Leben. Das Dach verliert seine Schwere und erhält einen schwebenden Charakter. Die farbige Behandlung betont die Klarheit der Konstruktion, Glasur der Dachziegel, Lackierung der Holzteile der Pavillons, durch scharfe Kontrastierung. Die Wände sind sekundär in die tragende Struktur eingesetzt, sie sind nur Füllung und bilden einen Kontrast zum Traggerüst. Gegen Süden sind sie meist verglast, als schlanke Türen oder Öffnung angeordnet. Die umgebende Natur ist immer klar in den Bau einbezogen, das Gelb des Daches, das Rot der Konstruktion ergibt mit dem Blau des Himmels einen Dreiklang. Veranden, Umgänge, Balkone und Dachgesimse geben einen Zusammenhang mit den Nachbargärten in sehr lebendiger Weise. Innenraum und Aussenraum gehören zusammen.»

Wer sich an die «skin and skeleton»-Bauten der Schule Mies van der Rohes erinnert, kann die Faszination der chinesischen Pavillon-Architektur für Werner Blaser wohl begreifen. Denn die moderne Schule der konstruktiv gliedernden Architekten – Blaser stellt sie in Gegensatz zu den plastisch formenden – hat sich bisher gehütet, sich in ihren Bauten spielerische Modulationen, amüsante Verfeinerungen zu gestatten. Dagegen hat sich die Architektur der chinesischen Pavillons von Dynastie zu Dynastie weiterentwickelt und verfeinert. Stets bestehen sie noch aus «skin and skeleton», aber mit welcher Eleganz, welchem Raffinement, welcher Spannung! Sie wurden so oft wiederholt, im Laufe der Jahrhunderte so oft neu gebaut, dass man schliesslich mit Proportionen, Rhythmen, Farben, Oberflächenbehandlung spielerisch zu modulieren vermochte. Da können wir uns tröstlich sagen, dass die rund fünfzig Jahre des neuen Bauens eine gar kurze Zeitperiode sind, um zu einer Verfeinerung des Stils zu gelangen! Blaser zieht als Konsequenz: «Die klassischen chinesischen Bauwerke wirken befreiend, weil sie vom Unwesentlichen entlastet und auf das Wesentliche konzentriert sind: Ordnung und Wahrheit als Gesetz, Strukturieren und Modulieren als Freiheit. Nach meinen Gesichtspunkten ist die Nähe des Pavillons Alt-Chinas zu der Glas- und Stahlgerüstkonstruktion unserer Zeit offensichtlich.»

Silvia Kugler



Das konstruktive System wird bei der Tragkonstruktion dieses Daches klar als ästhetische Gliederung sichtbar gemacht. Mandaringarten Yü-yuan 1537. Schanghai

In Kürze

Felix Andreas Baumann
DAS ERBARIO CARRARESE UND DIE BILDTRADITION DES TRACTATUS DE HERBIS
Benteli Verlag, Bern. Fr. 48.–

Das hier angezeigte Werk befasst sich in erster Linie mit dem vom British Museum aufbewahrten, an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert in Padua entstandenen Herbar, das nach seinem Auftraggeber Francesco Novello Carrara benannt ist, und darüber hinaus mit der Herbarmalerei des Mittelalters und der Frührenaissance. Es ist geschrieben im knappen, schmucklosen Stil strenger Wissenschaft, was dem nach Fakten begierigen Leser willkommen ist, dem Laien hingegen die Lektüre erschwert. Auf der andern Hand aber ist dieses Erbario Carrarese deshalb von allgemeinem Interesse, weil es ungewöhnlich glanzvoll illustriert ist: mit zwölf äusserst sorgfältig reproduzierten Farbtafeln, über vierzig schwarzweissen Abbildungen und einem Katalog, der nicht weniger als 356 Manuskriptseiten in Kleinformat zeigt. Dieser Reichtum des Bildmaterials wurde dadurch ermöglicht, dass einerseits die Farbdruckstöcke einer Textausgabe verwendet werden konnten, deren beinahe gesamte Auflage bei der Überschwemmung von Florenz Anno 1966 vernichtet wurde, und dass sich anderseits öffentliche und private Stiftungen für die Drucklegung einsetzten.

Das Erbario Carrarese ist deshalb von grosser Wichtigkeit, weil es zu einem Zeitpunkt entstand, als sich die schematische Pflanzendarstellung des Mittelalters zur exakten Naturbeobachtung der Neuzeit wandelte. Vor allem aber nimmt es rein künstlerisch gesehen einen der vordersten Ränge ein. Ja, man kann sagen, dass das Wesen, die Individualität der Pflanze nie überzeugender erfasst wurde als auf einigen Blättern dieses Herbars. Man betrachte nur die Darstellungen des Hornklees, der Kamille, der Winde, der Gurke und andere!

M. G.

Johann Willsberger
ZAUBERHAFTE GEHÄUSE UNSERER ZEIT
Die schönsten Uhren aus sechs Jahrhunderten
ECON Verlag, Düsseldorf
Fr. 122.50

Die Räderuhr gehörte in Europa jahrhundertelang mit zu den Hauptträgern der technischen Entwicklung, einige der bedeutendsten Mathematiker und Physiker haben sich mit der Uhrentechnik befasst. Als Gebrauchsgegenstand wird der Uhr durch die Bedeutung der Zeit im Leben des Menschen eine besondere Stellung zugewiesen. Es wundert daher nicht, dass auch in Form und Gestaltung der Uhren immer wieder Ausserordentliches geleistet worden ist. Der englische Philosoph A. Toynbee beleuchtet im einleitenden, kurzen Essay zum vorliegenden Bildband diese kulturhistorischen Zusammenhänge auf seine sehr persönliche Weise. Der durchwegs farbige Bildteil zeigt eine Auswahl der schönsten Uhren des europäischen Kulturkreises aus der Zeit vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart und bietet neben den bekannteren Meisterwerken aus Museen und Privatsammlungen erfreulicherweise auch bisher nur in wenig befriedigenden Abbildungen vertretene Kunstwerke, zum Beispiel aus dem Mathematisch-Physikalischen Salon in Dresden. Die als schwierig bekannte Präsentation der Uhren ist in diesem Bildband auf ansprechende Weise gelöst worden, die Abbildungen sind mit wenigen Ausnahmen hervorragend. Der Betrachter erhält einen faszinierenden Eindruck vom Reichtum und der phantasievollen künstlerischen Ausstattung der Uhren, wie auch vom handwerklichen und gestalterischen Können der Uhrmacher.

Reinhard Gubler

Michel Foucault
DIES IST KEINE PFEIFE
Mit zwei Briefen und vier Zeichnungen von René Magritte
Carl Hanser Verlag, München.
Fr. 19.50

Es begann damit, dass Magritte in Foucaults Werk «Les mots et les choses» eine Unterscheidung der Begriffe «Ähnlichkeit» und «Gleichartigkeit» fand, in der er Berührungspunkte zu seinem eigenen künstlerischen Denken und Schaffen erkannte. Daraufhin schrieb er an den Philosophen einen ersten Brief. Nicht ein Interpret also entdeckte hier zuerst den Künstler, sondern umgekehrt dieser seinen zukünftigen Interpreten. Dieser Beginn ist für unser Büchlein wichtig; denn Foucault hatte entscheidende Begriffe geprägt, bevor er Magritte begegnete, auf dessen Opus er sie dann anwendet, ohne dass es, wie zu erwarten, auf diese Weise allseitig erfasst wird. (Man achte nur etwa darauf, wie selektiv der Philosoph auf die in Magrittes Briefen verwendeten Begriffe reagiert.) Andererseits zeigt das Ergebnis der vorliegenden Schrift, dass die von Magritte zuerst erkannte Gemeinsamkeit von Interpretierendem und Interpretiertem keineswegs peripher war: Das Werk des Künstlers bot dem Philosophen die Möglichkeit zur Bewährung und Erweiterung seines Denkens, und umgekehrt erfahren die Bilder präzise und intensive Deutungen, die ihnen nicht einfach übergestülpt werden, sondern neue Zugangswege zu ihnen erschliessen. Darüber hinaus eröffnen sich Perspektiven, wie Magrittes Position gegenüber Klee und Kandinsky zu sehen sei, und wie sich die Moderne insgesamt von der seit der Renaissance gültigen Kunsttradition abhebe.

Ernst-Otto Erhard

Hans-Georg Rauch
DIE SCHWEIGENDE MEHRHEIT
Rowohlt Verlag, Reinbek-Hamburg. ca. Fr. 53.–

Hans-Georg Rauch gehört mit Saul Steinberg, Paul Flora, Tomi Ungerer und einigen wenigen anderen zu den Zeichnern, für die das Etikett Karikaturist unzulänglich ist, ein besseres aber noch nicht gefunden wurde.

Mit Steinberg hat Rauch gemein, dass sich der Sinn seiner Zeichnungen auf den ersten Blick selten zu erkennen gibt. Während aber bei der Deutung eines Steinbergschen Blattes ein nicht zu deutender Bodensatz bleibt, geht die Rechnung bei Rauch immer auf. Es wäre darum möglich, seinen stets unbetitelten Federspielereien eindeutige Titel zu geben. Die bald kurze, bald lange Zeitspanne aber, die zwischen dem ersten Augenschein und dem verstehenden Aha! liegt, gehört zum Reizvollsten an der Beschäftigung mit diesem Zeichner.

Rauch ist ein scharfsichtiger, aber kein bösartiger Zeitkritiker. Zu seinen Themen gehören die Nöte und Ängste eines jeden von uns: die Überbevölkerung, das masslose Wuchern der Technik, die Vermassung der Gesellschaft usf. Daneben hat er einen ausgeprägten Sinn für alles Architektonische, spielt er souverän mit den Bauformen der Vergangenheit und Gegenwart. Und von den gotischen und barocken Kathedralen bis zum milden Spott über ekklesiastische Zustände ist es dann nur ein Schritt.

Die Leser unserer Zeitschrift kennen Hans-Georg Rauch aus dem Weihnachtsheft 1973, wo er mit acht Blättern vorgestellt wurde. Drei davon finden sich wieder in dem Band «Die schweigende Mehrheit», dem der Rowohlt Verlag alle drucktechnische Sorgfalt angedeihen liess.

«Die schweigende Mehrheit» ist ein Geschenkbuch par excellence. Man kann sich vorstellen, dass sich die ganze Familie, vom Hosenmatz bis zur Grossmutter, darum reissen wird. Womit nicht gesagt sein will, dass es sich um ein harmloses Bilderbuch handle; aber das Bissige und Gepfefferte ist darin so listig verschlüsselt, dass sich diese süperben Spitzfindigkeiten durchaus ad usum Delphini eignen.

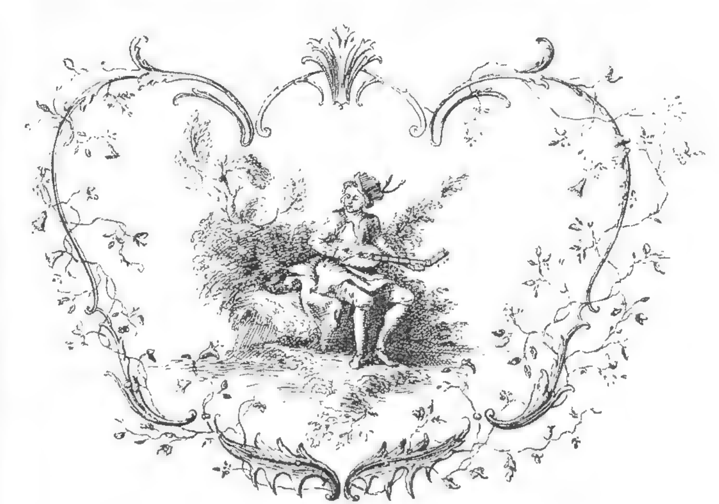
M. G.

Brian de Jongh
GRIECHENLAND
Prestel-Verlag, München
Fr. 48.10

Mit diesem Werk über das griechische Mutterland komplettiert sich in der Reihe der Landschaftsbücher des Prestel-Verlages die Gruppe der Griechenlandbände; voraus gingen eine Darstellung Kretas und eine der griechischen Inseln insgesamt. Die bewährte Konzeption ist beibehalten: der Leser erhält nicht nur objektive Daten und Fakten mitgeteilt, sondern kann sich in der Illusion wiegen, von einem persönlichen Führer geleitet zu werden. Diesem fällt – im Gegensatz zu manch anderem Autor der Reihe – das Schwärmen über seinen Gegenstand merklich nicht ganz leicht, um so fundierter und intimer sind seine Kenntnisse von Land und Geschichte. Was diesen Band überdies von anderen Griechenlandbüchern abhebt, ist der Umstand, dass er nicht nur Antikes und am Rande noch Byzantinisches berücksichtigt. Vielmehr vermittelt er Kenntnisse auch über das Wirken der fränkischen Ritter und über die Eroberungen der Venezianer und schliesst zeitlich erst etwa mit der im 19. Jahrhundert in Europa um sich greifenden Hellasbegeisterung (siehe etwa die Schilderung von Lord Byrons letztem Wirken in Mesolongion während des Unabhängigkeitskrieges). Dadurch wird etwas davon spürbar, dass unser heutiges Verhältnis zum antiken Griechenland nicht umweglos, gleichsam als Selbstverständlichkeit vorgegeben, sondern geschichtlich vermittelt ist.

Die Ausstattung des Buches ist mit der gewohnten Sorgfalt vorgenommen. Am Schluss findet sich ein Verzeichnis der wichtigsten internationalen Literatur über Griechenland, die im übrigen auch im Text verwertet worden ist.

Ernst-Otto Erhard



Schallplatten auf dem Weihnachtstisch

Von Daniel Bosshard

Musik für 4 Cembali
Konzerte von C. Ph. E. Bach, J. S. Bach; Variationen von George Malcolm über ein Thema von Mozart; Konzert für 3 Cembali d-moll von J. S. Bach
George Malcolm, Valda Aveling, Geoffrey Parsons, Simon Preston Cembali; English Chamber Orchestra; Raymond Leppard
Decca SMD 1345

Bei dieser Platte handelt es sich eigentlich um eine Wiederveröffentlichung einer vor einigen Jahren erschienenen Decca-Platte, aber ihre überragenden musikalischen Qualitäten rechtfertigen es durchaus, nochmals darauf hinzuweisen.

Allem voran möchte ich George Malcolms eigene Variationen über ein Thema von Mozart aus dem Duo für Violine und Viola KV 424 erwähnen. Absichtlich im Stil Mozarts verfasst, schuf der Cembalist hier nicht nur eine Literaturbereicherung, sondern eine reizende Miniatur, die phantasievoll und kompositorisch völlig stilrein alle Möglichkeiten dieser vier Instrumente ausschöpft.

Nicht nur bei diesem Stück, sondern auch bei den Konzerten ist man vom ersten bis zum letzten Takt bezaubert von diesen hinreissenden Interpretationen, die George Malcolm und seine Crew hier präsentieren. Eine bis in jedes Detail überlegte Registrierung lässt jedes Solo zu einem musikalischen Genuss werden, vor allem die Kadenz im 1. Satz des Konzertes von C. Ph. E. Bach.

G. Puccini: «La Rondine», Oper in drei Akten
Anna Moffo, Daniele Barioni, Mario Sereni, Graziella Sciutti, Piero De Palma
Orchester und Chor der RCA Italiana; Leitung: Francesco Molinari-Pradelli
RCA LMDS 7048

Im Jahre 1913 begab sich Puccini nach Wien, um Aufführungen seiner Oper «La Fanciulla del West» beizuwohnen. Der grosse Erfolg dieser Oper bewog den Direktor des Karltheaters in Wien, Puccini den Auftrag für eine Operette zu erteilen. Der Vertrag über 200000 Kronen und der zu vertonende Text wurden fixiert, aber der Maestro meldete bald Zweifel am Libretto an, und so liess man ihm schliesslich freie Hand in der Textwahl. Für die deutsche Fassung war ursprünglich Willner, der auch den Text zu Lehars Graf von Luxemburg verfasste, verpflichtet worden.

Zusammen mit seinem Landsmann Giuseppe Adami arbeitete nun Puccini das Libretto vollkommen um; vom Original blieb nichts mehr übrig. Die Uraufführung dieses inzwischen in «Opera lirica» umbenannten Werkes fand dann schliesslich am 27. März 1917 in Monte Carlo unter der Leitung von Gino Marinuzzi statt. Trotz eines grossen Publikumserfolges ereiferte sich die Presse, allen voran Léon Daudet, heftig, dass ein Werk, dessen Auftrag vom «Feind» aus Österreich stammte, mitten im Krieg in Frankreich uraufgeführt wurde.

Puccinis «La Rondine» ist ein Mittelding zwischen «Opera lirica» und Operette, wobei allerdings der einzige Tribut an Wien



pride of possession...

mit Recht sind Sie stolz auf Ihr Dunhill. Denn es ist wertvoll, elegant und formschön.
Dunhill – mehr als ein Feuerzeug!

Sole Agents for Switzerland: A. Dürr & Co. AG, Zürich

in einer grossen Walzerszene im 2. Akt besteht. Trotzdem Puccini einige Male gemessen an der E-Musik an der Grenze des guten Geschmacks balanciert, wirken seine leicht kitschigen Ausrutscher nie vordergründig operettenhaft, sondern bewahren ihre elegante italienische Einkleidung, so dass das Werk ohne weiteres als Oper auf den Spielplänen stehen könnte, denn eingängige Melodik und hochromantische Harmonik charakterisieren ja die meisten Werke Puccinis.

Die RCA legt mit dieser meines Wissens ersten Gesamtaufnahme eine Einspielung vor, die alle musikalischen und interpretatorischen Vorzüge besitzt. Unter Francesco Molinari-Pradellis Stabführung musiziert ein äusserst homogenes Ensemble, in dem auch in Nebenrollen keine Stimme abfällt, wie das leider oft in Operngesamtaufnahmen der Fall ist.

Mit weichem Timbre und sicherem Stilgefühl singt Anna Moffo eine hinreissende Titelheldin und vermeidet, zu stark in Sentimentalitäten auszugleiten. Im ganzen eine empfehlenswerte Neuerscheinung und ein Ohrenschmaus für alle Freunde des italienischen Belcantos.

R. Strauss: Tod und Verklärung op. 24; Vier letzte Lieder (1949)
Gundula Janowitz, Sopran; Berliner Philharmoniker;
Herbert von Karajan
DGG 2530 368

In seiner zyklischen Einspielung von Strauss' symphonischen Dichtungen stellt Herbert von Karajan hier ein Früh- und ein Spätwerk einander gegenüber.

Die Tondichtung «Tod und Verklärung» entstand 1890, wahrscheinlich angeregt durch die Aufführung von Liszts «Tasso», und schildert den Tod eines Helden, das heisst den letzten Augenblick, wenn er vor seinem inneren Auge noch einmal die Stadien seines Lebens vorüberziehen sieht. Wie der Hüllentext erklärt, stellt die Komposition eigentlich ein «musikalisches Cardiogramm» eines Sterbenden dar.



Die «Vier letzten Lieder» schrieb Strauss kurz vor seinem Tode auf Gedichte von Hesse und Eichendorff und griff damit auf das Orchesterlied zurück, eine musikalische Form, deren er sich seit seiner Jugendzeit nicht mehr bedient hatte. Stilistisch zählen sie eigentlich zur mittleren Schaffensperiode des Komponisten und sind so vielleicht unbewusst ein Bekenntnis zu seiner damals gefundenen musikalischen Sprache.

Mit einer fast märchenhaften Lyrik trägt Gundula Janowitz diesen «Schwanengesang» vor; ihr facettenreicher Belcanto-Sopran bezaubert bei jedem Ton, und vor allem im ersten Lied «Frühling» klingt die Stimme streckenweise wie ein überirdischer Gesang.

Mit der gleichen klanglichen Vielschichtigkeit führt auch Herbert von Karajan das Orchester durch die Partitur, so dass Stimme und Orchester zu einem betörenden Ganzen verschmelzen.

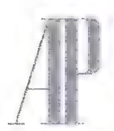
Nicht unanfechtbar dagegen ist die Interpretation von «Tod und Verklärung», zum Teil auch was die Aufnahmetechnik anbelangt. Ganz abgesehen von der beispielhaften Orchesterkultur der Berliner Philharmoniker scheint mir manches, vor allem am Schluss des Werkes, allzu zerdehnt und wirkt dann unverhältnismässig monumental im Vergleich zum Anfang, der sehr lyrisch konzipiert ist.

Jedes musikalische Detail wird ausmusiziert und ausgekostet, aber die grosse Linie, der formale Zusammenhang, leidet darunter.

Zudem dauert die Aufnahme

Ref. 8560.180 in 18 Kt. Weissgold mit 48 Diamanten. Fr 9570.–

Audemars Piguet: makers of unique timepieces.



Zu einer Audemars Piguet gehört eine grosse Liebe.

Die Liebe zum Schönen. Zum Seltenen und Exklusiven.
Denn eine Audemars Piguet ist eine einzigartige Uhr. Kostbar.
Von Hand gearbeitet und von Hand montiert. Eine Audemars
Piguet ist nicht für jedermann. Sie kann es nicht sein.
Denn im Jahr werden weniger als 15 000 Audemars Piguet Uhren
hergestellt – für eine überraschend vielseitige Kollektion,
die aus hunderten exklusiver Modelle besteht.
Das ist Audemars Piguet. Und der Grund, warum jede Audemars
Piguet ihre eigene, unwiderstehliche Persönlichkeit hat –
warum sie in den Auslagen berühmter Uhrenfachgeschäfte den
Ehrenplatz einnimmt.

New York, Düsseldorf, Rom, Zürich, Paris,
London, Tokio, Rio de Janeiro.

PRESTIGE AND TRADITION

Hôtels de grande classe internationale

A GROUP OF 80 TOP GRADE HOTELS - 20 000 BEDS

AUSTRIA

Bad Gastein:	Park Bellevue
Salzburg:	Österreichischer Hof
Vienna:	Bristol
	Imperial
Zurs:	Zürser Hof

BELGIUM

Antwerp:	The Century
Brussels:	Amigo

DENMARK

Copenhagen:	Angleterre

FINLAND

Helsinki:	Palace

FRANCE

Antibes:	Cap d'Antibes
Biarritz:	du Palais
Juan-les-Pins:	Le Provençal
Megève:	Mont-d'Arbois
Paris:	de Crillon
	Ritz

GERMANY

Berlin:	Bristol Kempinski
Cologne:	Excelsior Ernst
Düsseldorf:	Breidenbacher Hof
Frankfurt:	Frankfurter Hof
Hamburg:	Atlantic
	Vier Jahreszeiten
Heidelberg:	Der Europäische Hof
Munich:	Bayerischer Hof
	Continental
	Vier Jahreszeiten
Nürnberg:	Grand Hotel
Wiesbaden:	Nassauer Hof

GREAT BRITAIN

London:	The Dorchester
	The Ritz

GREECE

Athens:	Grande-Bretagne
Corfu:	Corfu Palace

HOLLAND

Amsterdam:	Europe
Noordwijk:	Huis ter Duin
Rotterdam:	Park Hotel

IRELAND

Dublin:	The Gresham

ITALY

Bellagio:	Villa Serbelloni
Cernobbio:	Villa d'Este
Florence:	Villa Medici
Ischia:	Regina Isabella
Milan:	Excelsior Gallia
Naples:	Vesuvio
Portofino:	Splendido
Rimini:	Grand Hotel
Rome:	Ambasciatori Palace
	Bernini Bristol
	Hassler
San Remo:	Royal
Venice:	Bauer Grünwald

LUXEMBURG

Luxemburg:	Cravat

NORWAY

Oslo:	Bristol

PORTUGAL

Estoril:	Palace
Funchal, Madeira	Reid's
Portimao:	Algarve

SPAIN

Barcelona:	Avenida Palace
Madrid:	Villa Magna
	Wellington
Marbella:	Marbella Club Hotel
Palma/Mallorca:	Fenix
	Victoria
S'Agaro:	De la Gavina

SWEDEN

Goteborg:	Park Avenue
Stockholm:	Grand Hotel

SWITZERLAND

Basel:	Euler
	Trois Rois
Bern:	Bellevue-Palace
	Schweizerhof
Bürgenstock:	Palace et Grand
Geneva:	de la Paix
	du Rhône
	Le Richemond
Gstaad:	Palace
Lausanne:	Lausanne Palace
Locarno:	La Palma au Lac
Lucerne:	National
	Palace
	Schweizerhof
Lugano:	Splendide Royal
Montreux:	Montreux Palace
Pontresina:	Schloss
Bad-Ragaz:	Quellenhof
St. Moritz:	Carlton
	Kulm
	Palace
	Suvretta House
Zermatt:	Mont-Cervin
Zürich:	Baur au Lac
	Dolder Grand

HGI

ADMINISTRATIVE OFFICE: MAISON MERIAN AU RHIN, CH-4058 BASEL (SWITZERLAND)

Free booking service in above listed hotels. For all information, please apply to the management of the hotel concerned.

27 Minuten, und aufnahmetechnisch vertretbar sind höchstens 22 Minuten bei Stereoaufnahmen. Dadurch muss die Lautstärke sehr stark reduziert werden, was gerade den rhythmisch wichtigen Anfang und auch andere Piano-Stellen fast unhörbar werden lässt.

Es ist schade, dass hier nicht beide Plattenseiten gleich überzeugend geraten sind; denn die Strauss-Lieder gehören mit zum Besten, was ich in letzter Zeit an Schallplattenneuheiten zu hören bekommen habe.

Max Bruch: Konzert für 2 Klaviere und Orchester op. 88a; Klavierstücke* op. 12 und 14
Nathan Twining und Martin Berkowsky*, Klavier;
London Symphony Orchestra; Antal Dorati
EMI 1C 063 - 02493

Bruchs Zwei-Klavierkonzert kann auf eine fast kriminalistische Geschichte zurückblicken:

1911 schrieb Bruch das Werk im Auftrag eines deutschen Klavierduos, das das Werk nicht nur aufführte, sondern auch fast bis zur Unkenntlichkeit umänderte.



Nach dem Tod dieser beiden Damen blieb das Konzert verschollen, bis 1971 Nathan Twining, der eine Pianist der vorliegenden Aufnahme, zufällig an einer Auktion einen Stapel Noten erstand, worunter sich auch das Autograph von Bruchs Klavierkonzert befand. Durch langwierige Recherchen und Nachfragen gelang es den beiden Pianisten endlich, die Originalgestalt des Werkes wiederherzustellen.

Max Bruch hat bestimmt kein zweites Werk von den musikalischen Qualitäten seines ersten Violinkonzertes mehr geschrieben, und dennoch ist dieses op. 88a ein eingängiges Werk. Es kann sich durchaus blicken lassen neben den Konkurrenten seiner Gattung, und die beiden Pianisten setzten sich mit Elan für eine packende Wiedergabe ein, was ihnen abgesehen von kleinen Mängeln im Zusammenspiel auch gelingt.

Eher als Jugendsünden bezeichnen müsste man die Klavierstücke auf der B-Seite der Platte; denn sie fallen qualitativ doch um einiges vom Doppelkonzert ab.

Es wäre aber trotzdem interessant und begrüssenswert, auf einer weiteren Platte den Rest von Bruchs Klavierœuvre aufzunehmen: die Fantasie op. 11 für 2 Klaviere und ein frühes Capriccio für Klavier solo.

N. Paganini: Violinkonzert e-moll op. posth. (Nr. 6)
Salvatore Accardo, Violine; London Philharmonic Orchestra;
Charles Dutoit
DGG 2530 467

Paganinis Œuvre für Violine scheint wirklich unerschöpflich. Vor nicht allzu langer Zeit kannte man drei Violinkonzerte des italienischen Virtuosen, heute sind es bereits deren sechs! Nicht alle dieser Werke haben dieselben musikalischen Qualitäten, sind aber immer dankbare Bravourstücke für die grossen Geiger. Andererseits sind sie aufschlussreiche Beispiele für die formale Entwicklung des Instrumentalkonzertes, obwohl der Orchesterpart etwas stiefmütterlich behandelt wird.

Das bisher letzte, sechste Konzert entstand wahrscheinlich drei Jahre vor dem berühmten Nr. 1 in D-dur und ist auch vom Charak-

ter her eigentlich noch als Jugendwerk einzustufen; denn Paganinis formales Schema ist noch weit weniger abgegriffen als zum Beispiel in Nr. 3, das vor kurzer Zeit von Henryk Szeryng für die Schallplatte uraufgeführt worden ist.

Da man nur die Solostimme und einzelne Orchesterstimmen wiederaufgefunden hat, war eine Neuinstrumentierung notwendig, die Federico Mompellio höchst stilecht und überzeugend besorgte. Diese Instrumentation ist in nichts von einer von Paganini selbst stammenden zu unterscheiden.

Ebenso sorgfältig ist auch die Interpretation durch Salvatore Accardo, der ohne jeglichen technischen Selbstzweck eine hochmusikalische und spannungsvolle Darstellung realisiert hat, was auch seine Kadenzen beweisen. Einige technische Kniffe Paganinis der späteren Konzerte finden sich in diesem op.0 noch nicht, und so verzichtet auch Accardo darauf, seine Kadenzen zu überladen; sie fügen sich organisch in das ganze Werk ein.

Man kann bei diesem Konzert ohne weiteres behaupten, dass es eine Repertoirebereicherung wäre, wenn es auch andere Geiger studieren würden, um es gelegentlich im Konzertsaal zu spielen.

KÜCHE

Der Dill- und Sahnefürst

Von Manuel Gasser




Zeichnung von Heinz Edelmann

Fürst B. haust in einer winzigen Wohnung fünf Stockwerke hoch über dem linken Tiberufer Roms. Er ist Russe, um die achtzig und einer der letzten, die sich noch im Glanz des Zarenhofes gesonnt haben. Eine bescheidene Rente sichert seine Existenz, doch muss er sich jeden Luxus versagen. Als er sich einmal beklagte, eine Einladung zu einem Landaufenthalt aus Geldmangel nicht annehmen zu können, und ich ihm vorrechnete, dass er ausser dem Reisegeld ja nichts ausgeben werde, entgegnete er melancholisch: «Mein Lieber, wenn ich mich nur bewege, kostet es Tausende!» Aus diesem Grunde geht er nur selten aus und verbringt seine Tage auf der Dachterrasse, die sich rings um seine Wohnung zieht und einen prächtigen Blick auf die Kuppeln Roms bietet. Dort wachsen weiss- und rosablühende Oleanderbüsche in Kübeln; und dort wird auch das Kraut gezogen, aus dem die Küche des Fürsten ihren Ruhm bezieht: Dill.

Die Italiener haben vieles, um das man sie mit Recht beneidet – aber Dill kennen sie nicht. Um so begeisterter äussern sie sich dann, wenn sie an des Fürsten Tafel dieses köstliche Kraut zum erstenmal kosten.

Der Hausherr gebraucht es in verschwenderischen Mengen; denn er behauptet, dass Dill nicht nur das feinste, aromatischste und erfrischendste Gewürz der Welt sei, sondern auch das einzige, mit dem man nicht zu geizen brauche.

Der zweite Pfeiler von B.s Küche heisst Sahne – süsse und saure. Auch an ihr wird nicht gespart, und oft tritt sie mit dem Dillkraut schwesterlich vereint auf. Im Gurkensalat zum Beispiel, der nichts anderes enthält als feingeschnittene Gurkenscheiben, Salz, Pfeffer, saure Sahne und reichlich frisch gehackten Dill. Oder in der *Okroschka*, einer geeisten Dillsuppe, die den heissesten römischen Sommer-

tag zu verzaubern vermag und den Schirocco vergessen lässt.

Da es in Italien keinen Kwass gibt, lässt B. dieses säuerliche, leicht alkoholhaltige, aus Brot, Zucker und obergäriger Hefe hergestellte Getränk weg und bereitet die *Okroschka* folgendermassen zu:

Als Basis dient eine nur aus Gemüsen und ohne Fleisch gekochte Bouillon, die kalt gestellt wird. Ihr werden diese guten Dinge hinzugefügt: in kleine Stücke geschnittener, gekochter Magerschinken, zwei bis drei Gurken in feinen Scheiben, ebenso viele gehackte, harte Eier, etwas geriebene Zwiebel oder Schnittlauch, Salz, Pfeffer und reichlich – mindestens eine Teetasse voll – gehackter Dill. Zum Schluss wird saure Sahne beigegeben, die Suppe für mehrere Stunden in den Eisschrank gestellt und dann mit darin schwimmenden, kleinen Eisstükken serviert.

Das ist B.s einfaches Okroschka-Rezept; beim üppigeren werden die Zutaten um eine Tasse gebratenes Wildbret, eine Tasse kalten Kalbsbraten, eine halbe Tasse gekochte Ochsenzunge und eine Tasse kaltes Rindfleisch – alles in kleinste Stücke geschnitten – vermehrt.

Botwina, ein anderes Ruhmesblatt aus des Fürsten Rezeptbuch, ist eine Fischsuppe, die ebenfalls eiskalt gegessen wird. Ihre Zubereitung gleicht jener der Okroschka mit diesen beiden Abänderungen: Die fleischlose Bouillon, die auch hier als Basis dient, wird aus Spinat, Sauerampfer und den Blättern der roten Beete bereitet; ein Teil dieser Gemüse wird feingeschnitten der Suppe beigegeben. Anstelle der verschiedenen Fleischsorten wird der Suppe ein tags zuvor abgekochter, in zierliche Stücke zerpflückter Hecht beigegeben. Genau wie die Okroschka wird auch die Botwina grosszügig mit Dill und Sahne angereichert, einige Stunden kalt gestellt und mit schwimmenden Eisstückchen aufgetragen.

Mit reichlich Dill und süsser Sahne, in die zwei Eigelb verquirlt werden, macht B. aus einer gewöhnlichen Büchsensuppe – Geflügel- oder Spargelcreme – ein Gericht, das ihm die schmeichelhaftesten Komplimente einträgt, und die gleiche Zauberformel dient ihm bei der Zubereitung der Saucen, die er zu gesottenem Fisch oder zu im Sud gekochten Scampi und Gambaretti reicht. Eine weisse Mehlschwitze, die mit dem Fisch- oder Krebssud aufgefüllt wird, erhält ihren Glanz durch die Beigabe von süsser Sahne und reichlich gehacktem Dill. Auch die Mayonnaise, die er über einen Salat aus kaltem Fisch und anderen Meerfrüchten giesst, wird mit Dill und süsser Sahne verfeinert.

Wie man sieht: Die Rezepte der fürstlichen Küche sind äusserst einfach. Das Geheimnis ihrer Wirkung aber besteht darin, dass B. nur die erlesensten und frischesten Grundstoffe verwendet. Wenn darum bei der kalten Suppe Schinken und Kalbsbraten vorgeschrieben sind, so sind damit nicht irgendwelche Fleischresten gemeint, sondern Stücke erster Güte und sorgfältigster Zubereitungsart. Um sich wirklich gartenfrische Gemüse zu verschaffen, überwindet B. sogar seine Abneigung gegen Gänge durch die Stadt. Wenn immer möglich lässt er sich dann von seinem Faktotum begleiten, einem Burschen namens Adriano, der hin und wieder im Hause aushilft. Als B. einmal eine Weihnachtsgans einkaufen ging, begleitete ich ihn. Vor der Haustüre sagte er, den Fürsten herauskehrend: «Adriano, du siehst, dass ich mich mit meinem Freunde unterhalten will. Geh fünf Schritte hinter uns!» Nachdem der Kauf bei einem renommierten Wild- und Geflügelhändler bei der Fontana di Trevi getätigt war, erhielt Adriano, der den kostspieligen Vogel trug, Anweisung, von nun an fünf Schritte *vor* uns zu gehen...

Die Gans wurde nach den üblichen Vorbereitungen mit gestossenem Kümmel und Salz innen und aussen eingerieben und gefüllt mit einem Pfund in heisser Fleischbrühe aufgequellter Buchweizengrütze. Das Tier wurde zugenäht und in eine Bratpfanne gelegt, deren Boden mit kleingehackten Zwiebeln bestreut war. Es wurde mit etwas Fleischbrühe und dann mit der ausgebratenen Brühe fleissig begossen. Als der Braten gar war, wurde er aus der Pfanne genommen, die Sauce mit einem Löffel Mehl verrührt und, nachdem das Fett abgeschöpft war, mit Fleischbrühe verdünnt.

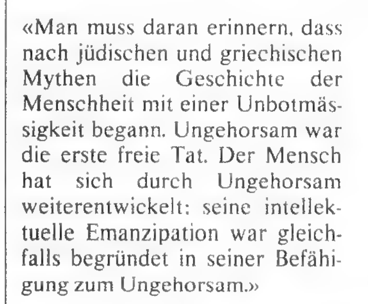
Bei der nächsten Gans, deren Zubereitung ich beiwohnen durfte, wurde die Buchweizengrütze durch feingeschnittenes Sauerkraut ersetzt, das mit Butter und vier gehackten Zwiebeln gedünstet worden war. Und die dritte erhielt eine Füllung aus kleingeschnittenen Äpfeln, denen Salz und reichlich Majoran beigefügt waren.

Und nun warte ich gespannt auf die vierte, fürstliche Gans.

Wir entnehmen diese Leseprobe dem von Heinz Edelmann farbig illustrierten Bändchen *«Manuel Gassers Köchel-Verzeichnis»*, das auf Weihnachten im Insel-Verlag erscheint. Es enthält zwanzig Erinnerungen aus der Küche von der Art der oben abgedruckten. Die Red.

Der klassische und der naive Anarchist

Über Jens Bjørneboe **Von Beat Brechbühl**



«Man muss daran erinnern, dass nach jüdischen und griechischen Mythen die Geschichte der Menschheit mit einer Unbotmässigkeit begann. Ungehorsam war die erste freie Tat. Der Mensch hat sich durch Ungehorsam weiterentwickelt: seine intellektuelle Emanzipation war gleichfalls begründet in seiner Befähigung zum Ungehorsam.»



Jens Bjørneboe

Diesem Motto zu einem seiner Stücke hat der norwegische Schriftsteller und Maler Jens Bjørneboe nachgelebt und -geschrieben. Er ist einer jener skandinavischen Schriftsteller, die in ihren Ländern bis vor kurzem politische und gesellschaftliche Ärgernisse erregten, dadurch im übrigen Europa gelesen wurden und prompt die gleiche Wirkung erzielten, jedoch aus völlig anderen Gründen.

Bjørneboe stellt sich selbst vor: «Am 9.10.1920 in Kristiansund an der Südspitze Norwegens geboren. Der Vater war Schiffsreeder und Belgischer Konsul. Ich wurde als Junge von allen möglichen Schulen gewiesen und bin mit 17 von zu Hause weggegangen. War kurze Zeit zur See – Amerika und das Eismeer. Kurze Zeit an der Universität Oslo, dann Staatliche Kunstakademie in Stockholm. Später Maler, und viele Reisen in Mittel- und Südeuropa; wie auch in den letzten Jahren: Kanada, Sowjetunion, Afrika usw. Übersetzte Werke von Büchner, Schiller, Brecht, Brendan Behan, O'Neill, Marquis de Sade und andere. Bis in die 60er Jahre war ich ein sogenannt umstrittener Schreiber, der zeitweise viel öffentlichen Zorn erregte. Das hat sich ziemlich geändert...»

Immerhin, es dauerte, bis sich Bjørneboes «Lage verändert» hat, und das «Umstritten» – was das auch bedeuten mag – wird er wohl nie so recht von sich schütteln können.

Seine literarische Werkliste umfasst elf Romane, einige Gedichtbände, Stücke, und drei Essaybände. Deutsch sind einige Romane und zwei Stücke erschienen, aber in bezug auf die in Skandinavien besonders erfolgreichen Essays muss sich der deutschsprachige Leser in Geduld üben.

Wahrscheinlich würde Bjørneboe heute noch Rilkesche Gedichte schreiben, wäre er nicht mit einigen Büchern in literarische Fettnäpfe getreten: *Jonas* erschütterte seinerzeit das norwegische Schulsystem, an *Viel Glück, Tonnie* hatten die Strafvollzieher keine Freude, *Nackt im Hemd* bedeutete vor acht Jahren «eine nur in Skandinavien mögliche Liebeslehre», und schliesslich wurden die Romane *!Ehe der Hahn kräht!*, *Der Augenblick der Freiheit* und das Stück *Die Vogelfreunde* als Ausdruck einer vorgeprägten Hassliebe zum Kriegs- und Nachkriegs-Deutschland gewertet.

Heute lächelt Bjørneboe über Fragen nach «seinem Engagement»: «Von Temperament und theoretischer Überzeugung bin ich klassischer Anarchist. Es ist eine Katastrophe, dass Lenin und seine Theologie des Terrors gesiegt haben...» – Mit solchen Äusserungen setzt sich ein Autor heute zwischen sämtliche Stühle; aber: «...früher habe ich ernste Gedichte geschrieben – man fängt ja überhaupt im Leben als ein ernster Mensch an. Dann all-

mählich wird man vom grossen Spass des Lebens gebrandmarkt...»

Vielleicht liegt Bjørneboes Bedeutung in seinen scheinbar existentiellen Widersprüchen: Er möchte als Anarchist gelten und kümmert sich wie kaum ein Autor um Schule und Rechtsstaat. Seine Werke sollen sich gegen den Rationalismus wenden – was leichter gesagt als durchgeführt ist –, und sie sind mit eben diesen Mitteln gebaut. Er behandelt (buchstäblich) todernste Themen und findet dabei teilweise einen ironisch-leichten Ton, der weise zu nennen wäre, wenn dieser Begriff den Aspekt *Mut* im Bewusstsein der Leser nicht verloren hätte. Er will eine leichte Liebeslehre hinschreiben und verfällt dabei in peinliches Dozieren. Er setzt auf den Individualismus und lässt seine Figuren seltsam im Nirgendwo flattern. Er kommt aus einem sprachlichen und geographischen Randgebiet; aber «typisch Norwegisches» ist in seinen Büchern kaum zu finden – die Geschichten ereignen sich überall.

Die Herausgeber-Strategie der deutschen Verleger war bisher wenig glücklich; immerhin weckt ein Buch wie *Der Augenblick der Freiheit* den starken Wunsch, den ganzen Bjørneboe kennenzulernen und nicht nur einige einseitig herausgegriffene Werke.

Bjørneboe schrieb den *Augenblick der Freiheit* 1962. – Ein Mann, dessen Haare angegraut sind, der viele Verkrüppelungen und Narben von Krieg und Unfällen trägt, zieht sich nach Heiligenberg als Gerichtsdiener zurück, um die «Geschichte der Bestialität» niederzuschreiben. Nun hat dieser Gerichtsdiener nicht einfach einen Katalog von Menschlich-Bestialischem zusammengetragen, sondern gibt ein unheimlich-dichtes Bild eines scheinbar harmlosen Ländchens ab, das man bislang für die «grosse Literatur» übersehen hatte: «Von dem Volk hier im Tal kann man kaum behaupten, dass es vom Heiligen Geist erfüllt sei. Angesichts der gewaltigen Berggipfel und der ewigen Gletscher sind sie nicht zur Grösse herangewachsen. Keine weitsichtigen und klaren Gedanken. Die Menschen in den Dörfern, im Tal oder unten im Wirtshaus, wo ich meinen täglichen Vergessenstrunk trinke – sie sind ein Volk ohne Lieder, ohne Musik und Tanz. Sie haben ihre Kirchen, aber keine Religion... Ab und zu denken sie auch. Man kann es ihren Augen ansehen. Dann rechnen sie. Sie addieren und subtrahieren im Kopf. Die Listigsten multiplizieren und können sogar dividieren... Alle liegen im Streit mit allen, und trotzdem halten sie auf eine merkwürdige Weise zusammen...»

Dem scharf beobachtenden Gerichtsdiener sind diese «kleinen Bären», die sich mit Most vollaufen lassen, um unberechenbar, aber mit Präzision ihre «Beiträge» zur Bestialität zu liefern, nicht geheuer.

Der Gerichtsdiener hat sich selbst in die «einzige vollkommen unbedeutende Stellung» gebracht, von wo aus er hervorragende Übersicht hat und von niemandem gestört wird. Und *wie* richtig er seinen Beobachtungsposten sieht: «...als Gerichtsdiener braucht man einen Mann, der im übrigen unbrauchbar ist... der einen grundanständigen und festen Charakter hat, so dass er nicht die Tinte austrinkt...» Aber dieser Mann kennt auch andere Dimensionen: «Meine geduldige Gegenwart im Angesicht des Unrechts, meine Schweigsamkeit gegenüber der Ungerechtigkeit, meine Fähigkeit, *Unrecht zu ertragen* – nicht nur mein eigenes, sondern auch das Unrecht anderer – verwandelte sich im Laufe dieser Jahre zu einer ungeheuren Kraft. Natürlich geschah dies nur, weil ich beim Anblick der alles durchdringenden Ungerechtigkeit keinen Augenblick lang die Fähigkeit verlor, darunter zu leiden.» Nach handfesten Ausführungen über Bestialitäten stehen immer wieder Standortpeilungen: «Heute bin ich glücklich – vollkommen glücklich –, weil ich vor zwanzig Jahren starb; ausserdem bin ich glücklich, weil ich täglich sterbe. Jeden Tag um elf Uhr bin ich zweimal tot. Darin liegt ein Krümchen Freiheit. Darin, dass ich mit mir selbst nichts mehr zu tun habe. Als ich dreissig Jahre alt geworden war, liess ich alle Hoffnungen fahren und fing von neuem als Naturalist an.» Grossartig in diesem Buch sind auch der gelebte Traum von der «roten Stadt» und die eingestreuten Charakterisierungen des «belgischen Konsuls». Über dem ganzen Buch liegt ein Hauch von schrecklichem, wahrem Märchen, das an Wirklichkeit gewinnt durch das Fehlen jeglicher Zum-Schluss-Moral.

Bjørneboe selbst nennt *Nackt im Hemd* einen Unterhaltungsroman. Solche Vereinfachungen sagen so wenig aus wie dieser Roman. Wahrscheinlich wollte Bjørneboe eine leicht lesbare Liebeslehre schreiben. Wer der liebebedürftigen Lillian und deren Liebeswegen durch zwei Bücher folgen will und an selten unterbrochenen Aufzählungen von sogenannten Liebeserlebnissen Lust und Gefallen findet, wird auf seine Rechnung kommen. Aber dass der Komplex Liebe so glatt und einfach ist, glaubt wohl der Autor selber nicht. Da ändern weder der dem zweiten Band


INTERNATIONAL
BY APPOINTMENT TO HER MAJESTY THE QUEEN
SUPPLIERS OF SMOKERS' REQUISITES ALFRED DUNHILL LTD LONDON
DUNHILL
The name Dunhill is the registered trade mark
of Alfred Dunhill Ltd London
London · Paris · New York
Dunhill International
Internationale Spitzenklasse. Geschaffen
aus erlesenen Tabaken höchster Qualität.
dunhill
the most distinguished tobacco house in the world.

aufgestülpte sozialkritische Ton noch die mehr oder weniger pikanten Beschreibungen an der Tatsache etwas, dass diese simplifizierte Angelegenheit kaum mehr ist als ein etwas naives und langweilendes Traktat.

Ungleich stärkeren Eindruck hinterlässt der Roman *!Ehe der Hahn kräht!* – Die Geschichte eines Mediziners im Dienste der Nazis, der Experimente an lebenden Menschen vorzunehmen hat. Dieser Dr. Reynhardt ist ehrenwerter Familienvater und geachteter Bürger, aber «im Dienst leistet er seine Arbeit hervorragend». Dass diese «Arbeit» indessen weit über Begriffe wie Ethik und Gewissen hinausgeht, stört ihn schon, aber er entschuldigt sein Mitmachen durch den äusseren Zwang und den Kampf ums eigene Überleben. Nach einer «Gewissensforschung» ist er bereit, einen seiner wenigen Freunde zu verraten. Er selbst gerät nur durch Zufall in die Rache seiner Opfer, soweit diese zu Rache überhaupt fähig sind.

Die Aktualität der Fragen: Wie weit darf ein Wissenschafter in seiner Arbeit gehen? Wie kann er die Folgen überblicken? Wo steht seine Verantwortlichkeit innerhalb der Gesellschaft? hat sich nicht mit Hinweisen auf die Greueltaten des Zweiten Weltkriegs erschöpft. Es wird langsam, aber hartnäckig klar, dass dies existentielle Fragen der Gegenwart sind und für die Zukunft entscheidend werden. So gesehen, ist *!Ehe der Hahn kräht!* nicht nur ein bedrückendes Mahnmal, sondern mehr noch eine apokalyptische Vorausschau, deren Folgen vielleicht nicht einmal durch eine Katastrophe im umgekehrten Sinn zurechtzubiegen sein werden.

Zwei Tage nur währt des 21jährigen Tonnies «Freiheit», bevor er wieder im Gefängnis versenkt wird. Diese zwei Tage beschreibt Bjorneboe im Roman *Viel Glück, Tonnie.* Tonnie ist mehr als ein Pechvogel, der nicht gerne arbeitet und nie gelernt hat, sich zu behaupten. Er ist – schon fast vor seiner Geburt – ein Sozialfall, der sich dieses Stempels nicht einmal mit der Zusammenraffung sämtlicher Energien entledigen kann. Die Verhältnisse und die Umwelt sind mit ihrer festgefahrenen Maschinerie in jedem Fall stärker. Tonnie teilt das Schicksal unzähliger Menschen, die sich in der Gesellschaftsapparatur nicht zurechtfinden; eines Tages wird er mittellos von einem Gefängnis «ausgespuckt», in die so schöne Freiheit, die für ihn bestenfalls eine Verschlimmerung des Zustandes bedeutet. Er findet keine Arbeit, und seine Freundin möchte lieber einen Freund mit festem Job und Wohnung als einen labilen Jüngling. Seine Mutter wüsste ihn hinter Gittern besser aufgehoben, und andere wenige Bekannte ergehen sich in guten Ratschlägen. Nur Rotkopf, ein ebenfalls Gebrannter, steht zu ihm, aber die Lebensweise der beiden muss notgedrungen dort enden, wo sie begonnen hat: «Sie haben dich beim Schwänzen erwischt und dich genauso bestraft, als wenn du deinen Alten umgelegt hättest! Siehst du: einige kriegen zehn Jahre fürs Schulschwänzen, und andere sitzen zehn Jahre wegen Vatermord! Was sagst du dazu? Is das nich 'n Ding, Tonnie?! Du bist ihnen 'nen Mord schuldig! Du hast noch 'nen Raubmord gut.» Das ist die Logik zweier Jungen, denen die Gesellschaft zum Gefängnis keine Alternative anzubieten hat. Nach zwei ausweglosen Tagen und Nächten führen sie ihre Logik aus. Tonnie wird in einem Wald von der Polizei zusammengeschlagen. In der «Heimat»zelle misslingen ihm «sogar» die Selbstmordversuche, und Bjørneboes bittere Anklage endet mit der «anderen Logik»:

«Die hellen, graublauen Augen, in denen sich die Glühbirne spiegelte, zeigten keine Reaktion. Sie glänzten leblos. Trotzdem *sahen* sie etwas, irgendetwas, was hinter dem Mann und ausserhalb der Betonwände lag, etwas, von dem kein anderer wusste. Tonnie war weit, weit fort, in einem fremden Land, wo alles anders war, wo es kein Oben und Unten gab, und kein Rechts und Links, wo es keine trennenden Wände gab. Ab und zu blitzte etwas wie Angst in ihm auf.»

Jens Bjørneboes Sprache ist eindeutig wie seine Anliegen. Sein persönliches Aussenseitertum mischt sich mit jedem Satz in die Gesellschaft ein, durchleuchtet und legt sie bloss. Aus einer anonymen Masse zerrt er Individualitäten, meist zerbrochene oder verwirkte, heraus und lässt sie *ungehorsam sein* – frei?

Bjørneboe sagt: «Bei uns sagt ein Polizist zu einem Verhafteten: Alles, was Sie sagen, kann gegen Sie benutzt werden. – So soll man schreiben: dass jedes Wort gegen den Autor benutzt werden kann. Also redlich.»

Deutsche Bibliographie:

Romane: !Ehe der Hahn kräht!, Merlin Verlag, Hamburg
Jonas und das Fräulein, Skulima Verlag, Heidelberg
Viel Glück, Tonnie, Hinstorff Verlag, Rostock
Nackt im Hemd (Band I und II), Merlin
Der Augenblick der Freiheit, Merlin

Stücke: Die Vogelfreunde, Merlin
Semmelweis, Merlin

SIGRID MÜLLER-CHRISTENSEN

Alte Möbel

Vom Mittelalter bis zum Jugendstil
Verlag F. Bruckmann, München

Von Margot Seidenberg

Bei der immer grösser werdenden Zahl umfangreicher und zeitlich wie regional begrenzter, spezialisierter Möbelpublikationen, die ihrerseits einem echten Bedürfnis entsprechen, begrüsst man die vorliegende neue Auflage des 1948 erstmals erschienenen, zusammenfassenden Möbelbuches. In der prägnanten historischen Darstellung, welche Nebenerscheinungen weglässt, gibt die Autorin, Sigrid Müller-Christensen, welche als Kunsthistorikerin und Spezialistin für Textilkonservierung am Bayerischen Nationalmuseum in München tätig war, dem Kunstfreund einen Leitfaden in die Hand, mit welchem er sich über die Stilmerkmale des europäischen Möbels orientieren kann.

Anhand entscheidender Phänomene werden elementare Wandlungen im Zusammenhang mit jeweiligen Verwendungszwecken und räumlichen Funktionen aufgezeigt. Nationale Eigentümlichkeiten und regionale Schwerpunkte werden insofern berücksichtigt, als sie jeweils in bestimmten führenden Zentren herausgehoben sind, wobei allerdings die Auffächerung der vielfältigen regionalen Differenzierungen in dieser Raffung nicht möglich war. Weggelassen wurden ferner das architektonischen Gesetzmässigkeiten unterstellte Kirchenmobiliar sowie die verschiedenen historisierenden Stile des 19. Jahrhunderts. Die Autorin ist historisch vorgegangen, um das Möbelstück, welches als mobiles Element aus der Architektur herausgewachsen ist, im Zusammenhang mit seiner angestammten räumlich-architektonischen Umgebung zeigen zu können. Sie hat auch teilweise die handwerklichen Voraussetzungen berücksichtigt.

Die erweiterte und neu bearbeitete Auflage wurde auf den Stand der neuesten Forschung gebracht. Das erste Kapitel ist neu konzipiert; die Zahl der Farbtafeln konnte verdoppelt werden, zahlreiche Abbildungen sind ausgewechselt. Auf den Text und 238 Abbildungen folgen ein auswählendes Literaturverzeichnis sowie Künstler-Handwerker- und Ortsregister. Das zuverlässige Nachschlagewerk ist drucktechnisch vorbildlich gestaltet.

GEORG HIMMELHEBER

Biedermeier Furniture

Faber and Faber, London

Von Margot Seidenberg

Georg Himmelheber, Leiter der Möbelabteilung des Bayerischen Nationalmuseums in München und guter Kenner des 19. Jahrhunderts, lässt beinahe gleichzeitig mit seinem gewichtigen Werk über das deutsche Möbel in Klassizismus / Historismus / Jugendstil einen eigens dem Biedermeier-Möbel gewidmeten Band in der Reihe «Furniture Monographs» bei Faber in London erscheinen.

Erstaunlicherweise wurde das Biedermeier, welches sich bereits Ende des 19. Jahrhunderts nach Jahren der Ablehnung neuer Wertschätzung erfreute, kaum je monographisch behandelt und innerhalb der Tendenzen des 19. Jahrhunderts gültig umgrenzt. Malerei und Möbel wurden diesem Stil, der meist als mindere Ausgabe des Empire behandelt wurde, eher gefühlsmässig zugewiesen; Architektur und Plastik klammerte man zu Unrecht völlig aus, obwohl so wichtige Leute wie K. F. Schinkel eindeutig dem Biedermeier zuzurechnen sind und ihrerseits eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf den Möbelbau ausübten.

Das Biedermeier ist zwar noch den klassizistischen Stilen, aus denen es herauswächst, verpflichtet, hat aber im Gegensatz zu denselben eindeutig erneuernden, bisweilen revolutionären Charakter. Das durch die napoleonischen Kriege verarmte Deutschland schuf sich hier einen eigenen, antihöfischen Stil introvertierter Wohnlichkeit, der vom Bürger für den Bürger geschaffen wurde. Das Möbel ist nicht mehr repräsentativ, in die Architektur eingepasst, sondern wird nun erst recht eigentlich mobil, die Familie lebt «um das Möbel herum» – so gewinnen denn auch in dieser Zeit der runde Tisch und das Sofa ganz neue Bedeutung. Der in Deutschland und Österreich verbreitete Stil hat seine Wurzeln nicht nur in den französischen klassizisti-

schen Stilen Louis XVI und des Empire, sondern auch in englischen Vorbildern und Zeichnungen, besonders von Hepplewhite und Sheraton; vom fortschrittlichen England wurden auch neue, maschinelle Methoden der Verarbeitung übernommen. Wegen eben dieser Verwandtschaft stösst das Biedermeier heute in England auf besonderes Interesse.

Der Name – ein Spottname – hatte zuerst abwertenden Charakter, wie früher ebenfalls die Stilbezeichnungen Gotik und Barock. Er bürgerte sich jedoch zu Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der neuen Aufwertung als übliche Stilbezeichnung ein.

Was die zeitliche Umgrenzung betrifft, so erstreckt sich die Periode auf die Zeit von 1814/15 (Wiener Kongress) bis 1848/49 (Revolutionen). Im eigentlichen Sinn will Georg Himmelheber das Biedermeier jedoch nur auf die Jahre 1814/15 bis 1830 begrenzt verstanden wissen, da mit der politischen Reaktion um 1830 einerseits die historisierenden Stiltendenzen verstärkt einsetzen und andererseits die vermehrte Industrialisierung das Handwerk zunehmend verdrängt.

Die Epoche wird gleichsam umrahmt von zwei bedeutenden Persönlichkeiten, welche vor- und rückwärts über ihre Grenzen weisen; David Roentgen, der Ebenist, der seine Blüte im Zopfstil erlebte, geleitet ins Biedermeier hinein, während mit Michael Thonet, der in die industrialisierte Moderne überleitet, das Biedermeier seinen Ausgang nimmt.

Der Formenapparat des Biedermeiers zeichnet sich durch Zweckmässigkeit und Schlichtheit aus. Kuben und Flächen herrschen vor, die Ornamente werden an den Rand verdrängt, die natürliche Maserung des Holzes gewinnt durch den Sinn für Materialgerechtigkeit an Bedeutung. Ob flach oder leicht gewölbt – immer ist das Möbel auf Frontalansicht ausgerichtet. Funktionalistische Rücksichten und neue Bearbeitungsmethoden nehmen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts vorweg.

Obwohl auch für die Biedermeiermöbel einzelne Tischler identifiziert werden können, handelt es sich hier doch meist um anonyme Handwerker. Auch dies ist ein Symptom und ein Merkmal des Stils: einerseits zeichnen für das bürgerliche Möbel und dessen Erfindung nicht mehr höfische Ebenisten verantwortlich, anderseits sind aber auch noch nicht die starken Künstlerpersönlichkeiten am Werk wie jene, die später das individualistische Jugendstilmöbel entworfen haben.

Himmelheber charakterisiert die regionalen Varianten von Wien bis Hamburg und widmet den für die Zeit wichtigen Tapeziererarbeiten ein eigenes Kapitel.

Der Anhang enthält eine Quellenschrift über die neue Handelsfreiheit, wie sie in der Periode vielerorts eingeführt wurde, in Bayern. Eine Bibliographie, ein Index und 115 Abbildungen von meist erstmalig publiziertem Material ergänzen den klaren Text. Man ist dankbar dafür, dass durch das vorliegende Buch eine Lücke in der Möbelliteratur des 19. Jhs. geschlossen wird.

AUS DER NEUEN WELT

Auswanderer-Bericht über New Switzerland

Von Hugo Loetscher

1831 wanderten der Arzt Kaspar Köpfli mit Frau, drei Söhnen, einer Tochter und einer Magd und mit ihm Joseph Suppinger sowie einige andere Schweizer aus, um dann im Staate Illinois in den USA New Switzerland zu gründen. Über diese Reise und die ersten Erfahrungen liegt ein Bericht vor, der zwar nicht in erster Linie für die Publikation gedacht war, sondern sich an die zurückgebliebenen Familien und Verwandten richtete.

Aber schon 1833 war in Sursee der «Reisebericht der Familie Köpfli und Suppinger nach St. Louis am Mississippi und Gründung von New Switzerland im Staate Illinois» herausgekommen, ein Bericht, zu dem einige Briefe gehörten, wobei allerdings das rein Familiäre für die Publikation gestrichen wurde. Dieser Reisebericht ist bei Herbert Lang, Bern, in einer Faksimile-Ausgabe wieder erschienen.

Der Bericht ist ein frühes Zeugnis für die schweizerische Auswanderung und damit von unbestrittenem Wert. «Der Zweck dieser Schrift», ist im Vorwort zu lesen, «ist kein anderer, als vielen Freunden der Ausgewanderten derselben Reise und Schicksale zu erzählen, die Auswanderungslustigen über die Reise und ihre Gefahren zu belehren, ihnen die aus der Erfahrung genommenen Lehren mitzuteilen, und im ganzen manche schiefe Ansicht über Auswande-

rung, Ansiedlung und Landwirtschaft etc. zu erläutern.»

Die Gründung von New Switzerland war eines der ersten und wichtigsten Unternehmen schweizerischer Auswanderer, dem dann später in Südamerika die Gründung von Novo Friburgo folgen sollte. Amerika war als neuer Kontinent nach den napoleonischen Kriegen ins europäische Interesse gerückt – was bisher als Neue Welt eher exotisch gewesen war, war zu einer neuen Möglichkeit und Chance gekommen. Es begann die zweite Einwanderungswelle: die nichtangelsächsische beziehungsweise die nichtspanische und nichtportugiesische. Besonders die unabhängigen USA schienen eine Garantie für jenes Amerika abzugeben, «das es besser hat».

Solche Reiseberichte hatten denn auch nicht in erster Linie als Reise-Abenteuer ihre Bedeutung, sondern als Auskünfte für zukünftige Auswanderer. Und demnach findet man auch in diesen Berichten und Briefen unzählige Angaben rein praktischer Art über Landkauf, Nutzung des Bodens, Qualität von Vieh usw. Das waren die Dinge, die zur Zeit der ersten Publikation unbestrittenen Informationswert hatten.

Wir lesen heute einen solchen Bericht anders. Die praktischen Auskünfte sind logischerweise in den Hintergrund getreten und sind in erster Linie von historischem Interesse. Aber dafür ist etwas anderes für den heutigen Leser in den Vordergrund getreten: die Schilderungen über Zustände und Ereignisse. Und in dem Sinne sind auch zur Illustration zwei längere Passagen aus dem Reisebericht ausgewählt worden.

Die erste Passage betrifft das New York aus dem Jahre 1832, wo sich die Schweizer nur kurz aufhielten. Auf ein paar Seiten wird folgendes Bild dieser Stadt entworfen:

> Eines der ersten Geschäfte war, mich mit einem Stadtplane von Newyork zu versehen, um mich in der ziemlich grossen Stadt zurecht finden zu können. So verirrlich wegen den Kreuzungen und dem Wirrwarr von Strassen ist es in Newyork nicht wie in Paris, obwohl die Grösse einander wenig nachgeben wird; aber wegen der Einförmigkeit der Gassen, deren Häuser fast alle von Backsteinen und roth angestrichen sind, kann man nicht so leicht Gegenstände auffindig machen, um jegliche Strasse sogleich zu erkennen. Zwar sind die Namen der Strassen an den Eckhäusern geschrieben, was eben zur Auffindung nach einem Plane aushilft; aber wer kann sogleich im Kopf behalten, wie manche Gasse er links und rechts durchgehen müsse, um eben die Verlangte aufzufinden; auf der längsten Strasse, Broad Way, hat man von einem Ende zum andern 1½ Stunde zu laufen.
>
> Heute wurde alles ausgeschifft, wobei ich aber weniger Toleranz erwartet hatte; denn nicht eine einzige Koffer der Reisenden wurde geöffnet, und ohne Eingangszoll konnte jeder Einwanderer seine Effekten frei vom Borde nehmen. Ausser einem Bällchen Tapete, die wir in Paris gekauft, hatten wir eigentlich keine unangegriffene Waaren; aber auch zu unsern vielen neuen Kleidungen, Schuh und Stiefeln hätten sie vielleicht etwas sagen dürfen...
>
> Während diesen Tagen kam es mir vor, als lebte ich im höchst beschäftigten Müssiggange. Es wollte nichts an ein Ende. Ich durchlief die Gassen, besuchte die Kaufläden, schrieb Briefe, und wenn ich am Ende das Tagwerk übersah, schien es mir, ich stehe am alten Fleck. Allein nach einer so kalten Seereise ist einem das Klima in Newyork zu unerträglich heiss. Von einer Landreise aus dem Innern her, wo man gleichsam in etwas akklimatisiert wäre, würde es ohne Zweifel leichter auszudauren sein; denn überall spricht man von diessjähriger milder und nasser Witterung. Allein wir mussten nothwendiger Weise, um nicht zu verschmachten, unsern Wollkleidern entsagen und uns der hier gebräuchlichen Leinenkleider anschaffen. Ich fand die Preise nicht übertrieben, aber gut bezahlt.
>
> Feuerbrände sind hier wirklich an der Tagesordnung, und der Grund davon liegt darin, weil die meisten Häuser hoch assekuriert sind, und es Niemand lieber brennen sieht, als der Eigenthümer selbst, weil er meistens dadurch gewinnt, und alsdann ein schöneres und festeres an die Stelle setzt. Wenn einmal die Bretterhäuser, deren es noch hie und da in den ältern Strassen hat, alle weggebrannt sind, und an deren Stelle backsteinerne Paläste stehen, werden Feuerbrände schon seltener werden. Die Löschanstalten sind trefflich, wer 5 Jahre dabei gestanden, wird militärfrei. Die Feuerspritzen sollen aber galanter als gut sein. Mit Saug-Pumpen hat man schnell in jeder Strasse Wasser. Auch sind die Wasserleitungen dazu eingerichtet.
>
> Während unserm hiesigen Aufenthalte, brannte es fast

ETERNA.

DIE UHR.
DIE PRÄZISION.
DIE ELEGANZ.



575.6510.68
Eterna Matic Sahida,
automatisch, mit Saphirglas,
18 Kt. Gelbgold
mit Goldband
ca. Fr. 3390.–,
Weissgold ca. Fr. 3590.–



Eterna weltweit führend

Eterna - ein Unternehmen der GWC

jeden Tag, oft mehrere Häuser. Der Brand jener Nacht, als wir in die Bay einfuhren, äscherte 20 Gebäude ein.
Alles ist hier theuer; Stümperei herrscht keine; Jeder will etwas verdienen; nur wenn ein Artikel auf einmal überführt wird, sinken die Preise. Ein solcher Schlag erlitt vor einem Jahr die Messerfabrikation, die vorher sehr blühend war. Mehrere im Lande eingerichtete Fabriken, die nicht zu arbeiten aufhören konnten und zusammen getroffene fremde Zufuhren dieses Fabrikats, bewirkten den Abschlag, den man sich aber nicht niedriger, als bei uns denken muss. Obwohl fast vor jedem Laden Uhren aller Art feilgebothen wurden, ist doch der Preis derselben beständig hoch. Von vorzüglicher Schönheit sind hier die Castorhüte, deren man keine in Europa verfertigt und amerikanisch billig. Strohhüte, deren zwar viele eingeführt werden, obwohl es auch hier Fabriken giebt, sind im Verhältniss weit theurer; hingegen ersetzen diese eine Art Holzhüte, die schön, stark und billig sind.
Auch an Kupferstichen und Stein-Abdrücken fehlt es nicht und viele ausgestellte Werke würden mit den besten europäischen wetteifern. Man denke aber nicht, dass diess blos von Amerikanern verfertigt würde; denn es leben ja eben so viele Europäer in Amerika. Besonders vortreffliche Landkarten sieht man hier, die eine Richtigkeit haben, deren man sich in Europa keine Vorstellung machen kann. Dies kommt von den genauen Vermessungen her. Welcher Staat von Europa könnte planmässig aufweisen, wie viel Ackerland er enthalte, wo und wie sie liegen u. dgl. Mich wundert es nur, warum das Land der Umgebung so schlecht benutzt ist; da wo die Anlegung eines Gartens durch den Verkauf der Erzeugnisse so einträglich wäre. Der Boden ist zwar von sehr geringer Qualität und besonders auf der Westseite sandig; allein mit geringer Mühe würde man doch viel Geld machen. Ich kann mir diese Nachlässigkeit nicht anders vorstellen, als dass vermuthlich das Land längst in Händen von Spekulanten ist, die es zum Verkauf in hohem Preise halten und überdies zu viele Aecker um jedes Stück bearbeiten lassen zu können. Auch das brachliegende Land trägt in Amerika seine guten Zinse.
Wer sich einmal an die rothen Häuser gewöhnt hat, dem gefällt die hiesige Bauart nicht übel. Besonders die neuen Gebäude haben Geschmack und sind mit vielem Scharfsinn für das hiesige Klima geschaffen. Alles wird mit Kaminsteinen gemauert, und so schnell, dass man es bei uns für eine Fabel halten würde, in Zeit 6 Wochen ein 5-6 Stockwerk hohes Gebäude nicht nur auf-, sondern auszubauen. Jedes erhaltet eigene Seitenmauren, so dass es zwischen hinaus abbrennen kann, ohne das benachbarte zu beschädigen. Die Dielen, die von ganz schmalen Brettern zusammengefügt sind, sind dauerhaft und sehr schnell eingepasst. Für die Fenster, deren es nur eine Sorte hat, sorgt eine Maschine, den Fensterrahmen kann man entbehren, wenn man nur einen Glaser hat und die Futter werden mit dem Aufführen des Gebäudes eingemauert und Beschläge bedarf es keiner; die Hälfte kann nur hinauf oder hinabgelassen werden. Die Thüren sind galant, hangen nur an Charmieren. Die Zimmer werden tapezirt; das Feuerwerk besteht in französischen Kaminen, und die Küche versieht ein gusseiserner kunstvoller Herd. Die Dachdeckung ist meistens leicht und von Schindeln mit rothem Anstriche...
Die hiesigen Laden (Stores) wetteifern an Prunk mit denen von Paris; ich würde es nicht erwartet haben hier solche mit den prächtigsten Waaren angefüllte Magazine zu finden. Aber es scheint, dass sich die verschiedenen Klassen von Kaufleuten und Partikularen mit grossem Fleisse ausgeschieden haben. Man findet Strassen, wo so zu sagen nur Grosshandel getrieben wird; dann solche wo der Kleinverkauf damit verbunden ist, und wieder solche von lauter Kleinhändlern etc.
Aber es ist weit angenehmer durch die regelmässig abgetheilten und gerade angelegten Strassen zu laufen als in Paris; obschon es nach Verhältniss eben so lebhaft darin sich regt, läuft man doch nicht Gefahr von einem Fuhrwerke überfahren zu werden, weil die Strassen überall breit sind und auf beiden Seiten etwas erhobene Trottoirs für die Fussgänger haben, welche meistens mit Tüchern von den Häusern aus überhängt sind, was bei der grossen Sonnenhitze angenehme Schattengänge bildet.

Ebenso reizvoll wie diese Schilderung einer Grossstadt aus

schweizerischer Perspektive nimmt sich auch der Versuch aus, amerikanisches Wesen und Mentalität zu begreifen. Ein Beispiel für das Zusammenstossen zweier Verhaltensweisen, der europäischen, das heisst der schweizerischen, auf der einen Seite und auf der andern die der Neuen Welt, in welcher New Switzerland Heimatrecht erwarb.

Als Volkscharakter, wenn von der hiesigen Bevölkerung, die bunt von allen Nationen durch einander gemischt, die sich freilich meistens unter die englischen Sitten und Sprache fügen müssen, ein solcher möglich ist, gilt: sehr freisinnig; ein grosser Theil besitzt viele natürliche Vernunft und Scharfsinn, mit grosser praktischer Behendigkeit, zu welch letzterer sie freilich durch die Umstände gebildet werden; im Sprechen von sich selbst und andern sehr prahlerisch, für uns Deutsche mag dies die englische Sprache noch erhöhen. Der Sinn für das Schöne ist gänzlich ungeweckt; daher die eintönige Bärenmusik und Gesang, daher der Geschmack für alles bunte, grelle, abstechende. – Eigentlichen Unterschied zwischen Bauer, Handwerker, Geistlichen und Kaufleuten findet man nicht, jeder fühlt sich gerade so hoch wie der andere. Diese genannten Stände finden sich oft alle vom gleichen Subjekt betrieben, so z. B. war der Mann, der das Aufrichten unseres Hauses leitete, ein vortrefflicher Prediger in der Methodistenkirche, überdies soll er ein sehr guter Schuh- und Stiefelmacher, und ein sehr guter Schreiner sein, auch versteht er Backsteine zu brennen, solche einzusetzen, zu pflastern; überhaupt als Maurer arbeitet er gewöhnlich, und am Ende besitzt er auch noch sein Land und Vieh. Höflichkeit ist, dass man sich grüsst, aber die Kopfbedeckung ruhig lässt. Der Amerikaner zeigt sich besonders höflich gegen Frauenzimmer, die überall einen gewissen Vorrang behaupten, auch verwendet ein Vater weit mehr auf die Erziehung seiner Tochter als seines Sohnes. In Gesellschaft ist man sehr ungezwungen, ohne dass es in eigentliche Grobheit ausarten darf. Die Amerikaner scheinen oft mit einander zu wetteifern, welcher krummer und verdrehter auf einem Stuhle sitzen könne. Tabak gebraucht das männliche Geschlecht nur zum Kauen, und nur das weibliche erlaubt sich aus Pfeifen zu rauchen. Der Speisetisch ist meist gut besetzt, zweierlei Fleisch sollte sich bei einem eingehausten Pflanzer Morgens, Mittags und Abends auf dem Tische finden. Die Suppen vergisst man schnell und mancher gern. Brod wird zu jeder Mahlzeit in eisernen Töpfen neues gebacken. Oft trifft man Maisbrod an, was aber die Meisten schnell lieben; lange zeigten wir gegen dieses Brod einen geheimen Ekel, jetzt aber ziehen wir es alle dem Waitzenbrode um vieles vor. Butter und gewöhnlich auch Honig darf nicht fehlen, wenigstens den Sommer über. Das Getränk vertritt Morgens und Abends Kaffee oder Thee, Mittags Milch. Manchem mag ein inniger Seufzer ausbrechen, wenn er an die in der Schweiz gefüllten Weinbecher denkt, und hier nun eine Schale faden Thees diesen vertreten soll. In St. Louis können zwar verschiedene Gattungen starker Weine erkauft werden, die Gallone (ungefähr 2¼ Luzerner-Maass haltend) zu 27 bis 36 Btz., was solchen im Verhältniss zum Arbeitslohn in der Schweiz, auch hier trinkbar machen könnte. Geistige Getränke werden theils aus Mais und Roggen, theils aus Aepfel, auch aus Pfirsichen gebrannt, schmecken aber gewöhnlich den Europäern nicht sehr. Das hiesige Bier ist auch nicht mit Schweizerischem zu vergleichen, so wenig als der Aepfelwein mit dortigem Birnmoste.

Die Niederlassung in den USA und die Gründung von New Switzerland brachte aber auch die Begegnung mit anderen Rassen. Und was diese Schweizer mitteilen, spiegelt ein allgemeines Verhalten wider: so gross die Empörung über die Sklaverei ist, so gross ist auf der andern Seite das Unverständnis gegenüber jenen Ureinwohnern, die sich in Amerika aufhielten, bevor es europäische Einwanderer in den USA gab:

Betrügereien sind hier auch nicht so häufig als in Europa, denn die hiesigen Spitzbuben sind für kleine Diebstähle zu stolz. Unwissende deutsche Auswanderer leiden unter den vorgeblich gutherzigen Landsleuten hier viel häufiger, als von den Amerikanern. Allgemein zu empfehlen wäre, in den ersten Jahren nur so viel Land anzukaufen, als es die Nothdurft und die Sicherheit erfordert, weil gewöhnlich der erste Eindruck den das Land auf neu Einwandernde macht, sehr falsch ist, und gewöhnlich nach zweijährigem Aufenthalte

schon die ersten Pläne verworfen und ein anderes System ergriffen wird. Ist aber das ganze Vermögen an todte Ländereien gelegt, also wenig oder keines mehr da, dann hilft auch die bessere Erkenntniss nicht mehr, und der im Anfang eingeschlagene Weg muss gern oder ungern dennoch verfolgt werden.
Das Schlimmste für uns ist, wenn gegen Indianer gestreift werden muss, wozu sich aber gewöhnlich genug Freiwillige stellen, denn die Bezahlung ist gut. Damit aber künftig die Pflanzer nicht mehr an ihren Feldarbeiten gestört werden, sind letzten Herbst viele Compagnien Freiwilliger auf ein Jahr geworben worden, um die Grenzen gegen das wilde Gesindel (Indianer) zu beschützen, von diesen Freiwilligen stehen die meisten im Missuri Staate. Diese Truppen sind natürlich alle Reiter, sie haben für ihre Pferde zu sorgen. Lebensmittel für sich erhalten sie, die Bezahlung wird ihnen theilweise, monatlich verabfolgt, und besteht jährlich in 1314 Schw. Fr. für den gemeinen Soldaten. Unstreitig sind diese Leute aber vielen Mühseligkeiten ausgesetzt. Vor den Indianern aber kann Niemand bei uns in Furcht stehen, denn diese müssten bevor sie bei uns vordringen könnten, ihren Weg sich mehrere hundert Meilen weit, durch bevölkerte Gegenden bahnen, was für diese Nation etwas an das Unmögliche grenzende wäre.
Diese Barbaren sind nur gewohnt zur Aerndte Zeit in die nächst angrenzenden Gegenden zu dringen, um zu rauben; hingegen nie es wagen einem Feinde sich entgegen zu stellen, so dass solche wie im Gebüsche versteckte Wölfe gejagt werden müssen. In St. Louis hat man immer Gelegenheit einige Indianer zu sehen: da laufen sie gewöhnlich in weisse Wollendecken gewickelt, das Gesicht über und über bemalt, in den Gassen herum, diese die sich dort einstellen sind meist Häuptlinge und wegen Handel dort.
Die Sklaverei ist in unserm Staate gänzlich abgeschafft, jeder Schwarze, hat er einmal das 21 Jahr zurück gelegt, ist frei. Wir könnten Auftritte erzählen wie wir solche im Missuri, wo die Sklaverei bekanntlich herrscht, gesehen haben, die jedes Menschenherz beleidigen müssten. In St. Louis sind immer zum Verkauf ausgestellte Schwarze zu besichtigen, da werden sie von den Kauflustigen betastet, untersucht, angeboten, gesteigert, bespöttelt etc. Wie solche Scenen in einer Republik wo das Bild der grössten Freiheit von einem Theile der Bevölkerung und niedere Sklaverei als Zustand der andern Hälfte, neben einander gesehen werden muss, wie so etwas auf jeden fühlenden Menschen wirken müsse und ob solch ein elender Menschenhandel wünschenswerth sei, lassen wir jedem selbst zu beantworten übrig.

KUNSTBÜCHER

STEPHEN BANN

The Tradition of Constructivism

The Viking Press, New York

Von Willy Rotzler

Immer häufiger erscheinen auf dem Kunstbuchmarkt Werke, in denen nicht *über* einen Gegenstand gehandelt wird, sondern im Wortlaut die originalen zeitgenössischen Dokumente zu diesem Gegenstand versammelt sind. Im deutschen wie im angloamerikanischen Bereich fügen sich derartige Dokumenten-Sammlungen bereits zu Buchreihen. Sie zeugen davon, dass heute die Kunstinteressierten offensichtlich ein geringeres Gewicht auf die Interpretation eines Phänomens legen, wachsendes Gewicht aber auf den Wortlaut der Quellen.

Zu einem unentbehrlichen Handbuch für amerikanische Colleges und Hochschulen ist etwa der umfängliche Band von Herschel B. Chipp, «Theories of Modern Art» (University of California Press, Berkeley 1968), geworden, eine Sammlung von Texten der Künstler und Kritiker von der nach-impressionistischen Periode bis zur aktuellen Kunst. Diese sorgfältig kommentierte Quellenschrift vereinigt nicht nur vielfach kaum bekannte wertvolle Texte, sie vermittelt vor allem einen direkten Zugang zu den Absichten und Überlegungen einzelner Künstler wie ganzer Gruppen.

Eine andere Dokumenten-Sammlung dieser Art stellt sich präzisere Ziele. Es ist unverkennbar, dass sich in Europa wie in den Vereinigten Staaten ein



38321

38310/474

37060/188-21

BAUME & MERCIER

GENEVE

1830

BASEL : BUCHERER A.G., Steinenvorstadt 53 — RUEGG, Uhren-Bijouterie, Freie Strasse 69 — **BERN :** HOFER Goldschmied A.G., Marktgasse 29 — Hans STADELMANN, Theaterplatz 1 — **CHIASSO :** Orologeria AUDRINO, Corso San Gottardo 25 — **DAVOS-PLATZ :** J. BERRETEROT, Hotel Europe, Promenade — **GENÈVE :** A LA BOULE D'OR, Horlogerie-Bijouterie, J. GOLDFARB, rue du Mont-Blanc 13 — BUCHERER S.A., quai Général-Guisan 26 — Chronométrie CLARENCE, rue du Marché 3 — CLINTON, place Cornavin 4 — DIAMANTART S.A., rue du Rhône 19 — GOLAY FILS & STAHL S.A., place des Bergues — HORLOGERIE DES BERGUES S.A., rue J.-J. Rousseau 1 — HORLOGERIE-BIJOUTERIE DU RHÔNE S.A., rue du Rhône 78 — **INTERLAKEN :** BUCHERER A.G., Höheweg 43-45 — **LAUSANNE :** BUCHERER S.A., place Saint-François 5 — B. MATHEZ, av. du Théâtre 1 — **LOCARNO :** BUCHERER S.A., Piazza Grande — Orologeria-Gioielleria MERSMANN S.A., Piazza Stazione — **LUGANO :** BUCHERER S.A., Via Nassa 56 — GOLAY FILS & STAHL S.A. Via Nassa 11 — Orologeria-Gioielleria MERSMANN S.A., Via Nassa 5 — Boutique MERSMANN, Innovazione Lago, Via Canova 6 — **LUZERN :** BUCHERER A.G., Schwanenplatz 5 — **MONTANA :** MONTANA BIJOUX S.A. — **CRANS :** BOUTIQUE PIAGET — **MONTREUX :** BENOIT & Cie, Grand-Rue 42 — **NEUCHÂTEL :** PALLADIUM Horlogerie-Joaillerie, rue St-Maurice 10 — **OLTEN :** LAMBELIN, Goldschmied, Hauptgasse 17 — **ST. MORITZ :** BUCHERER A.G. — **THUN :** Peter STAIB, Bälliz 18 — **VERBIER :** Horlogerie ARTOR, G. Ruegg — **WIL/SG :** A. ZELLER, Untere Bahnhofstrasse 12 — **ZÜRICH :** BUCHERER A.G., Bahnhofstrasse 50 — P. & R. WEILL, Bahnhofstrasse 37 und SHOP VILLE, Bahnhofpassage 21.

neues lebhaftes Interesse für die Pionierzeit der konstruktiven Kunst, vor allem für den russischen Konstruktivismus, ausbreitet. Es findet seinen Niederschlag nicht nur in der Spezialisierung einzelner Kunstgalerien und Privatsammlungen auf diesen Bereich der neueren Kunst, sondern immer mehr auch in der Kunstpublizistik. Typisch für diesen aktuellen Trend ist die von dem Engländer Stephen Bann zusammengestellte Anthologie «The Tradition of Constructivism», wohl die erste breitangelegte Dokumenten-Sammlung zur konstruktiven Kunst.

Bann stellt sich die Aufgabe, Entstehung und Blüte des Konstruktivismus in Russland zu zeigen, aber auch die Internationalisierung seiner Prinzipien in den zwanziger Jahren. Das führt ihn dazu, auch die konstruktiven Ideen im Europa der dreissiger Jahre einzubeziehen und schliesslich in einem letzten Abschnitt die Renaissance der konstruktiven Tendenzen seit 1948 andeutungsweise zu behandeln. Dieser historische Ablauf wird belegt mit ausführlich kommentierten Quellentexten, die sachkundig aus der Originalsprache ins Englische übersetzt sind.

Mit der Ausdehnung des zeitlichen Rahmens bekennt sich der Herausgeber zu einer extensiven Anwendung des Konstruktivismus-Begriffes. Die Frage seiner Begrenzung auf nur einen Teil der russischen Pioniere respektive einer weitherzigen Anwendung des Begriffes des *Konstruktiven* auf eine Vielfalt auch heutiger geometrischer Arbeiten, das Definitorische also, ist ein Hauptthema von Banns Einleitung. Allerdings erlaubt es die Knappheit dieser Einführung nicht, die Unterschiede deutlich zu machen, die zwischen dem frühen russischen Konstruktivismus und der internationalen konstruktiven Bewegung bestehen. Hier wird jene grundsätzliche Kritik einhaken können, die schon 1967 beim Erscheinen des Buches «Constructivism, Origins and Evolution» von George Rickey sich entzündete, jener ersten und noch immer einzigen Gesamtdarstellung der konstruktiven Kunst, die in der Anwendung des Konstruktivismus-Begriffes äusserst weitherzig war.

Wladimir Tatlin: Turm für die Dritte Internationale, 1919/20
Holzschnitt von Louis Lozowick

So sehr nun Bann auch versucht, die konstruktiven Tendenzen von ihren Anfängen bis ins aktuelle Schaffen zu verfolgen, so offenkundig wird die Einseitigkeit seiner Optik. Selbst wenn man die Unterschiede zwischen den Theorien von Kasimir Malevitch, seinem *Suprematismus* also, und den seit 1920 sich präzisierenden Vorstellungen der russischen Konstruktivisten anerkennt, erhebt sich die Frage, ob dem «Realistischen Manifest» von Naum Gabo und Antoine Pevsner, mit dem die Anthologie anhebt, nicht ein Text von Malevitch hätte vorangestellt werden müssen. Hier, beim Auftakt seiner Quellensammlung, hält sich der Herausgeber an den Buchstaben, im späteren Verlauf aber lässt er fünf gerade sein.

Man kann es auch Toleranz nennen. Zwar erscheint in Banns Sicht des konstruktiven Gedankengutes das theoretische Schrifttum der holländischen *Stijl-Bewegung* als Randerscheinung. So figuriert unter den Texten zwar die Stellungnahme der Stijl-Gruppe zum *Internationalen Kongress Progressiver Künstler* von 1922. Jedoch fehlen alle wichtigen Texte von Theo van Doesburg wie von Piet Mondrian. Und gerade diese Texte waren eine der wesentlichen Grundlagen für die Ausbreitung des geometrisch ungegenständlichen Schaffens nach 1920.

Gewaltige Lücken zeigen sich in dieser Textsammlung vor allem seit den dreissiger Jahren. So kommt das in seiner Ausstrahlung so bedeutende theoretische Werk von Laszlo Moholy-Nagy, zwischen 1925 und 1928 in den «Bauhaus-Büchern» veröffentlicht, nur in schwachem Abglanz im Abschiedsbrief Moholys vom Bauhaus zum Ausdruck. Wichtige Texte konstruktiver Künstler der dreissiger Jahre, etwa Sophie Taeuber-Arps, verstreut in kleinen Zeitschriften und Katalogen, sind vollständig übersehen.

Vollends einseitig wird die Anthologie in der Nachkriegszeit. Gewiss ist der *Strukturalismus* des Amerikaners Charles Biedermann wichtig, die europäischen Wortführer der konstruktiven Kunst bleiben jedoch weitgehend unberücksichtigt. Späte Texte von Nicolas Schöffer und Vasarely können nicht darüber hinwegtrösten, dass grundsätzliche Äusserungen vor allem von Max Bill hier fehlen. Für die «konkrete Kunst» steht immerhin ein Text von Richard P. Lohse. Aber auch er vermag die Verdünnung der Anthologie gegen das Heute hin nicht aufzuhalten. Dabei steht im abschliessenden Essay von Joost Baljeu das stolze Wort: «Heute ist die konstruktive Tendenz die einzige Richtung eines zeitgenössischen plastischen Ausdrucks, die seit ihren Anfängen ununterbrochen während eines halben Jahrhunderts lebendig blieb, wenn wir nicht gar die ersten Schritte zu dieser völligen Erneuerung der Kunst mitzählen, die ein gutes Jahrhundert zurückreichen.»

Diese grundsätzlichen Mängel schmälern jedoch die Leistung des Herausgebers nicht. Sie besteht darin, dass uns hier unbekannte oder schwer zugängliche Originaltexte sorgfältig kommentiert vorgelegt werden, Texte, die geeignet sind, neues Licht auf zentrale Probleme der konstruktiven Kunst zu werfen, die von ihren Initiatoren als legitimer Ausdruck des erwarteten «neuen Menschen» aufgefasst wurde. Diesen Glauben an das Künftige haben sich die konstruktiven Künstler bis heute bewahrt.

Nachrichten aus Künstlerateliers

Quartalsinformationen zur Schweizer Kunst

Von Peter Killer

Vor fünf Monaten ist das erste Dossier mit *«Arbeitsrapporten»* erschienen. Es handelte sich dabei um ein A4-formatiges Mäppchen mit 65 faksimilierten Blättern, auf denen die Beteiligten – Zürcher Künstler der verschiedensten Altersklassen und Stilrichtungen – in Wort und Bild über die jüngsten Aktivitäten berichteten. Während sich das erste Mäppchen auf den Raum Zürich beschränkte, kamen im zweiten, im Oktober erschienen, auch Künstler aus Bern und Umgebung dazu.

In regelmässigen, vierteljährlichen Abständen sollen weitere Dossiers folgen. Mit jeder neuen Veröffentlichung kommen Künstler einer weiteren Region dazu, so dass die Arbeitsrapporte schliesslich Künstler aus der ganzen Schweiz umfassen werden.

Was wollen die Arbeitsrapporte? Genügen Ausstellungen in Museen und Galerien, Reportagen, Rezensionen und Artikel in Fachzeitschriften nicht? Besteht tatsächlich eine Informationslücke? – Die Initianten sind der Ansicht, dass die vorhandenen Informationsmöglichkeiten die Aufnahmekapazität des einzelnen zwar bereits übersteigen, dass anderseits aber dem Interessierten die Möglichkeit nicht geboten ist, die Entwicklung der Künstler in ihrer Kontinuität zu verfolgen. Ausstellungen und Publikationen vermitteln meist nur bereinigte Ausschnitte aus einem sich Schritt um Schritt verändernden Entwicklungsweg.

Wie gross ist der Informationswert dieser Blätter? Greifen wir einige heraus. – *Edi Brunner*, einst als Objektplastiker im «du»-Heft «Objekt und Objektbesessenheit» vertreten, dann mit Konzept-Photomontagen in allen Übersichtsausstellungen über die junge Schweizer Kunst dabei, berichtet sachlich über seine Mitarbeit beim Bau einer städtischen Siedlung in Zürich. Zusammen mit Karl Schneider realisiert er eine unkonventionelle Lösung einer künstlerischen Umgebungsgestaltung, die zweifellos noch einiges zu reden geben wird. Eine Skizze vermittelt eine Vorstellung von den in Ausführung begriffenen monumentalen Fassadenmalereien. ▶

du 1975

Verehrte Leserin, verehrter Leser,

Rationalisierungsmassnahmen zwangen uns im vergangenen Jahr, das Format unserer Zeitschrift wesentlich zu verkleinern. Wir freuen uns, Ihnen mitteilen zu können, dass «du» ab Januar 1975 wieder in einem *breiteren* Format erscheinen wird.
1975 wird «du» durch einen Informationsteil erweitert, der Ihnen einen Überblick über wichtige europäische Kunstereignisse geben soll. Die Rubriken werden Hinweise auf wichtige Ausstellungen und Auktionen enthalten sowie Berichte aus europäischen Kunstmetropolen, Buch- und Schallplattenbesprechungen und anderes mehr.
In den Hauptbeiträgen verbürgt ein erweiterter, internationaler Mitarbeiterstab für ein vielseitiges und interessantes Programm.



Eschenbacher Plenarium, ca. 1175, 36 × 26,5 cm. Luzern, Hofkirche

In der Januarausgabe stellen wir Ihnen Kleinodien aus dem Besitz von Schweizer Kirchen und Klöstern vor. Wir haben uns bemüht, möglichst verschiedene Kostbarkeiten aus Gold, Silber, Edelsteinen und Seide aus dem 7. bis 18. Jahrhundert zu finden. Die meisten Objekte sind einem breiteren Publikum noch kaum bekannt und wurden bisher nur in der Fachliteratur publiziert. Einen Gegensatz zu dieser Pracht bildet die schlichte Prägnanz der Kapitelle, die wir in einem Beitrag über den Kreuzgang der Abtei St-Ours in Aosta vorstellen. Wieder einen anderen Aspekt künstlerischer Betätigung zeigen wir in den verspielten lyrischen Werken der Malerin Anna Blume. Ein Photobeitrag über das Leben eines Pariser Stadtteils von Martine Franck schliesst das Heft ab.
Wir bitten Sie, uns in unserer Arbeit zu unterstützen, indem Sie unserer Zeitschrift die Treue halten und sie Ihren Freunden und Verwandten weiter empfehlen.

Die Red.

Im nächsten Jahr werden wir Ihnen folgende Themen präsentieren:

Aus den Sammlungen der Brüder * * *
Ein erlesener Querschnitt durch die Malerei und Plastik unseres Jahrhunderts

Syrakus
Die antiken, mittelalterlichen und barocken Kunstschätze der Stadt, die im Altertum an Glanz und Grösse nicht ihresgleichen hatte

Die Vision von Cathay
China im Spiegel des 18. Jahrhunderts – die Chinoiseriemode des Dixhuitième in Malerei, Skulptur, Architektur und Literatur

The Blue Four
Die Präsenz der Maler Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee in den Vereinigten Staaten zwischen den beiden Weltkriegen

Die industrielle Revolution
Künstlerische Aspekte der industriellen Architektur des Maschinenbaus im frühviktorianischen England

Krakau
Die Kunstschätze der einstigen Königsstadt Polens

Der Regisseur Federico Fellini
Ein Film- und Photoheft im Zusammenhang mit Fellinis neuestem Film «Casanova»

Das Norton Simon-Museum in Pasadena, Kalifornien
Die Sammlung des grössten Käufers impressionistischer Bilder der letzten Jahre in ihrem neuen Museum

Kunst im Südtirol
Mittelalterliche Schlösser und Klöster und ihre Wandmalereien

Art Nouveau in Belgien

Bitte Bestellcoupon ausschneiden und einsenden an
du-Verlag
Conzett + Huber AG
Druckereibetriebe
Postfach
8048 Zürich



du — Kulturelle Monatsschrift

Bestellcoupon

Ich bestelle ein Jahresabonnement der kulturellen Monatsschrift «du» für:

Herr/Frau/Frl.

Strasse

PLZ und Ort

ab Monat

Der Abonnementspreis für 12 Hefte beträgt
Schweiz Fr. 70.— Ausland Fr. 85.—

Bei Auslandsabonnements bitte beachten:
☐ **englisches Résumé erwünscht**
☐ **ohne englisches Résumé**

Die Rechnung senden Sie bitte an:

Herr/Frau/Frl.

Strasse

PLZ und Ort

Unterschrift

Bitte diese Karte nicht für die Erneuerung eines bestehenden Abonnements verwenden!
Bitte in Blockschrift schreiben

du — Kulturelle Monatsschrift

Bestellcoupon

Ich bestelle ein Jahresabonnement der kulturellen Monatsschrift «du» für:

Herr/Frau/Frl.

Strasse

PLZ und Ort

ab Monat

Der Abonnementspreis für 12 Hefte beträgt
Schweiz Fr. 70.— Ausland Fr. 85.—

Bei Auslandsabonnements bitte beachten:
☐ **englisches Résumé erwünscht**
☐ **ohne englisches Résumé**

Die Rechnung senden Sie bitte an:

Herr/Frau/Frl.

Strasse

PLZ und Ort

Unterschrift

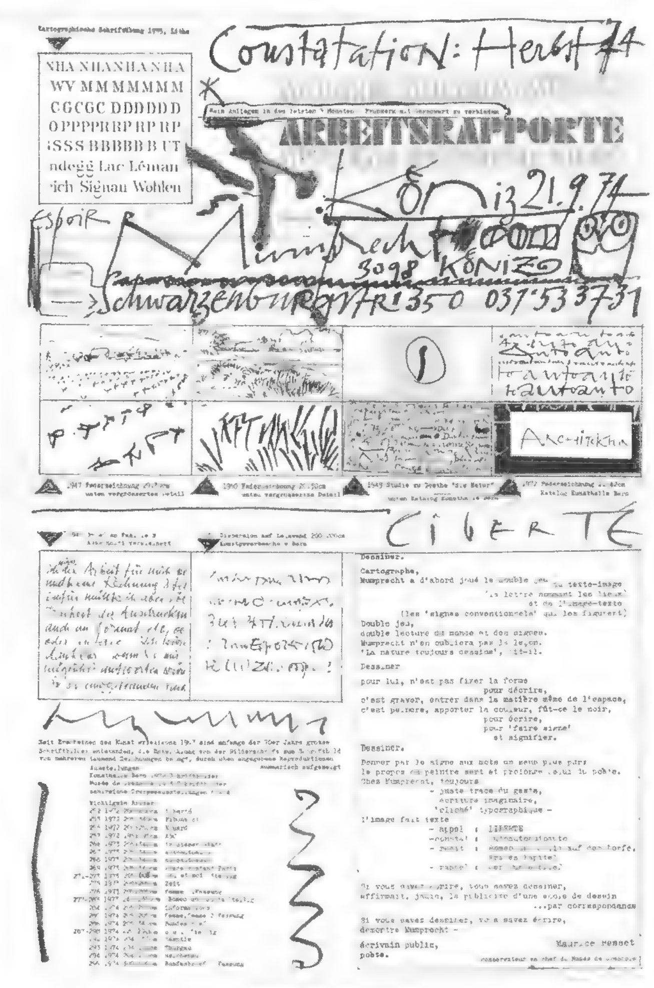
Bitte diese Karte nicht für die Erneuerung eines bestehenden Abonnements verwenden!
Bitte in Blockschrift schreiben

Von *Herbert Distel* erfährt man, dass er soeben einen «pornographic movie» fertiggestellt hat, an seinem Schubladenmuseum weiterarbeitet und dass darüber demnächst ein 620seitiges Buch in den USA herauskommen soll. Ausserdem hat Distel anfangs Oktober in Biel Konrad Bayers Stück «Die Sonne brennt» inszeniert und in der Toscana einen Kurzfilm gedreht. in Arbeit ist ein Environment, an dem, wie einem andern Informationsblatt zu entnehmen ist, auch der «Bauernmaler», Werner Schmutz mitwirkt. Ferner bereitet er die internationale Zeitung «Press-Art» vor, die Rubriken wie Atelier-News, Kunst-Klatsch und Kunstbörse enthalten soll. Zum Stichwort «Projekte» vermerkt Distel einen grösseren Film, zu «Publikationen» den Artikel im Juli-«du».

Hans Falk hat nach eigenen Worten in diesem Sommer 15 Bände der von ihm in den sechziger Jahren mit Lithographien illustrierten Ausgabe des «Besuchs der alten Dame» mit Gouachefarben überarbeitet. Im übrigen widmet er sich einer Graphikmappe, die die Schweizerische Mobiliarversicherung herausgeben will, sowie der Vorbereitung einer Ausstellung in einer Zürcher Galerie und einer Monographie.

Der Maler *Gottlieb Kurfiss* hat sein Blatt mit einer Zeichnung der Rampe der anfangs Oktober eröffneten Sihlhochstrasse in Zürich und dem lapidaren Satz «Male zur Zeit Autobahnen» versehen. Eine ebenso knappe wie vielsagende Information.

Mumprecht gibt auf seinem Blatt eine höchst komprimierte Übersicht über die Entwicklung seines Schaffens seit dem Erscheinen des Künstlerlexikons: das bezeichnete, beschriebene und mit Photos versehene Blatt hat nicht nur verbalen Informationscharakter: die graphische Ausgestaltung ist für Mumprechts neuere Arbeiten absolut repräsentativ.



Arbeitsrapport von Mumprecht

Von *Daniel Spoerri* erfährt man, dass er sein Atelier ausgebaut hat, fünf Enten gekauft, gekocht, eingemacht und einen Kräutergarten angelegt hat. Ob es die fünf Enten sind oder andere Leckereien, die in den Einmachgläsern gelandet sind, ist allerdings nicht eindeutig ersichtlich. Ferner sind 10 Bilder im Alleingang entstanden, 20 in Zusammenarbeit mit seiner neuen Freundin Claude Torey, die bei der ersten Ausstellung bei Ben Vautier in Nizza im Frühherbst

Der Inbegriff exquisiter Eleganz, Klasse, Qualität!

Damenhaft elegant aussehen - bei Festen und Feiern, bei privaten und offiziellen Anlässen? «Rose Bertin»-Modelle verwirklichen diesen Wunsch! Zum Beispiel mit diesem faszinierenden Cocktail-Kleid aus Fibranne und Polyamid, das Sie sich mit einer kostenlosen Auswahlsendung unverbindlich zur Anprobe ins Haus bestellen können, damit Sie sich selbst überzeugen, dass Sie mit diesem Kleid bestens für winterliche Parties ausgestattet sind!

Übrigens kann nicht nur dieses Modell daheim ohne jegliche Verpflichtung anprobiert werden, sondern auch alle anderen Artikel unserer schönen Modekataloge, unserer grossen Kollektion.

Exklusivität
Charles Veillon
420 095 rot
420 096 schwarz
Grössen 38-48
In 30 Tagen
Fr. 269.—

Charles Veillon
Lausanne

Das spezialisierte Auswahl-Versandhaus
für gepflegte Damen-, Herren-, Kinderbekleidung,
Wäsche und Schuhe.
Telefonische Bestellungen (021) 89 27 51
Automatische Registrierung
Tag und Nacht (021) 89 27 41

Eine Karte oder ein Telefonanruf genügt, um unsere Kataloge oder eine Auswahlsendung zu erhalten.

dieses Jahres offenbar sehr umstritten waren. Ausstellungen dieser «Conjonctions» genannten Kollektivwerkefolgen in Paris und Düsseldorf. Ausserdem macht Spoerri für Peter Zadek ein Bühnenbild (Professor Unrat).

Der Tausendsassa *Travaglini* beschäftigt sich mit mehreren Werken für den öffentlichen Raum: mit Betonobjekten, einer Sonnenuhr, Brunnen, einer Hofgestaltung und einem Aluminiumrelief. Er schneidet ausserdem ein Problem an, das auch alle Kollegen betrifft: «Ich kämpfe mit der WUST.»

Neben prominenten Informanten finden sich im ersten wie im zweiten Dossier der Arbeitsrapporte auch weniger bekannte. Auf verhältnismässig geringe Resonanz sind die Arbeitsrapporte bei den Konstruktivisten gestossen. So hat kaum einer der Zürcher Konkreten die Aufforderung, Atelierinformationen einzusenden, beantwortet.

Obwohl die zweite Mappe zusätzlich Künstler aus Bern enthält, ist die Zahl der Teilnehmer im Vergleich zum ersten Dossier konstant geblieben. Dies erklärt sich dadurch, dass viele Zürcher Teilnehmer der ersten Lieferung das Zeitintervall eines Vierteljahres als zu kurz empfanden und im Interesse der Sache diesmal nicht teilnehmen wollten.

Die Arbeitsrapporte werden vom Mobilen Museum Zürich herausgegeben, in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich. Bei einer Neuauflage des Schweizerischen Künstlerlexikons sollen sie als wichtige Grundlage dienen. Das Mobile Museum Zürich ist ein Verein, der sich auf unkonventionelle Weise für Kunst und Künstler einsetzen will. Seine erste grössere Veranstaltung fand im Oktober in der zum Ausstellungsraum umfunktionierten Reithalle Gessnerallee auf dem Zürcher Kasernengelände statt: eine sich ständig verändernde Kunstschau unter dem Titel «Lawinenausstellung».

Das Dossier «Arbeitsrapporte – Sommer 1974» sowie das erste Mäppchen «Arbeitsrapporte – Frühling 1974» sind zum Preis von je Fr. 22.– (inkl. Porto und Verpackung) bei der Versandstelle (Hardstrasse 70, 8004 Zürich) erhältlich.

FRITZ VON HERZMANOVSKY-ORLANDO

Tarockanische Geheimnisse

Edition Tusch, Wien. Fr. 136.– **Von Peter Weiermair**

Fritz von Herzmanovsky-Orlando, sein Name ist allein schon bildhaft gewordener Ausdruck jener auch sein Werk charakterisierenden venezianisch-byzantinischen Blutmischung, ist eines jener österreichischen Doppeltalente zu Beginn dieses Jahrhunderts, welche mit noblem *Understatement* erfolgreich ihre Begabungen verheimlichten. Wurde Herzmanovskys Literatur, die phantastische Originalität seiner ab- wie ausschweifenden kauzigen Romane und barock anmutenden Theaterstücke wie rokokohaften Ballette, bereits gewürdigt, so wird nun erfreulicherweise sein zeichnerisches Werk entdeckt.

Als er, im Alter von 77 Jahren, 1954 auf Schloss Rametz bei Meran verstarb, war er nur einer kleinen Schar von Liebhabern und Kennern bekannt. Von seiner Zeichenkunst wusste man auf Grund der Illustrationen und gezeichneten Vignetten zu «Der Gaulschreck im Rosennetz». Das übrige zeichnerische Werk wurde zwar in kleineren Ausstellungen immer wieder präsentiert, blieb aber nahezu unbekannt. 1965 verlegte die Salzburger Galerie Welz einen kleinen Auswahlband mit Zeichnungen, denen ein ausführliches Vorwort von Werner Hofmann vorangestellt war, das die «austriakischen» (Torberg) oder besser «austriazistischen» Züge in seinem Werk sorgfältig analysierte. Eine wahre Anschauung von der zeichnerischen Subtilität, dem sensiblen «graphisch linearen Zeremoniell» (Hofmann) seiner Arbeiten erhält man nun von dem von der Wiener Edition Tusch vorgelegten Band mit 44 faksimilierten Zeichnungen, welcher auch einen geglückten Einblick in die Themenwelt des Künstlers gibt. Paul Flora, Wahlverwandter Herzmanovskys und Initiator einer Reihe umfassender Ausstellungen seines Werks, sowie Herzmanovsky-Nachlassverwalter Kosmas Ziegler haben zu dem kostbar aufgemachten Band, der auch in einer Luxusedition mit Holzschnitten und einer kleinen Radierung erschienen ist, kenntnisreiche Vorworte beigesteuert. Der geniale Amateur, wie ihn Flora nennt, hat die meisten seiner Werke in den Jahren nach dem Weltkrieg geschaffen, in jener Zeit, als die von ihm geliebte österreichisch-ungarische Monarchie, jenes «wundervolle Reststück süss verschlampten Alteuropas mit seiner Genialität des Beharrens, der Zukunftslosigkeit» (Wolfskehl) den Geist auf-

gab und in Herzmanovskys Phantasie zum zeitlichen und räumlichen Universalreich wurde, das er mit den zahllosen Figuren seiner Erfindung bevölkerte. Figuren, die dem Mythos Europas wie der unmittelbaren Gegenwart entspringen. Zum später erscheinenden und entstehenden rationalistisch aufgefassten Kakanien Musils schuf er das frühe Gegenstück, das Traumland Tarockanien, dessen Geheimnisse der Adept in dem vorgelegten Band Hand des Kanzlisten, die erotische Tagträume niederschreibt. Herzmanovsky ist in seinen Zeichnungen wie seinen literarischen Arbeiten ein Dilettant «aus Liebhaberei, nicht aus Not. Er war es bewusst und absichtlich, nicht etwa ahnungslos» (Friedrich Torberg). Er betont das absichtslos Spielerische, das Zufällige und wird ständig von neuen Einfällen abgelenkt. Seine Figuren, von denen er einmal als den Abfallprodukten der Schöpfung



Fritz von Herzmanovsky-Orlando: That is Venice

studieren kann. Der Titel ist gut gewählt. Denn Herzmanovskys Welt ist voll surrealer Geheimnisse und doppelbödig. Es ist das skurrile Spiegelbild einer Gesellschaft, die in ihren Riten erstarrt ist. Die heruntergekommene und domestizierte imperiale Grösse wird glossiert und paraphrasiert. So wie man in seinen Romanen und Theaterstücken die Freude an der Groteske feststellen kann, mit der er die franco-josephinischen Ausgeburten der österreichischen Kameralistik geisselt, die schnelle Charakterisierung und den geschliffenen Einfall, so ist auch seine Zeichenkunst eine Kunst des plötzlichen Einfalls, einander schnell ablösender Vorstellungen, die rasch fixiert werden, oft nur in der Andeutung stehenbleiben. Das Moment der Abschweifung ist auch hier festzustellen. Hofmann hat vom zeremoniellen Stil gesprochen, der sprach, diese biedermeierlichen wie rokokohaften Wesen, die zarten Schäferinnen, Sylphiden und Nymphen, Fabelwesen, Hermaphroditen und kauzigen Privatgeschöpfe ureigenster Erfindung könnten dem nie enden wollenden barocken Theaterzettel eines galanten Marionettentheaters entstammen. Herzmanovsky beschwört ein Zwischenreich zwischen Traum und Wirklichkeit, jenes Reich, das ein fester Topos in der österreichischen Kunst ist und dem Claudio Magris in seinem Buch über den habsburgischen Mythos nachgespürt hat. Seine Zeichnungen führen anschaulich jene Figurenkonstellationen vor, die wir auch aus seiner Literatur kennen. Die ungleichen Paare, bestehend aus den ephebenhaften Damen, deren verlockende Sinnlichkeit etwas Unschuldiges hat, und den grotesken, verunstalteten, phy-

sisch wenig attraktiven Männern, diesen «traurig scherzhaften Erscheinungen» (Herzmanovsky), welche erfolglos um die Damen werben und ihnen nachstellen. Auch hier handelt es sich um ein altes Thema der österreichischen Literatur, das Thema des Entsagens, der Erfolglosigkeit und der Resignation, um die Wunschvorstellungen, denen Erfüllung vorenthalten bleibt. Wolfskehl hat Herzmanovskys Zeichenkunst zwischen Kubin und Alastair angesiedelt. Die Herren seiner Schöpfung tragen nicht selten kubinhafte Züge, die Damen entstammen eher Alastairs Reich. Es ist jedoch nicht die parfümierte, schwüle Erotik des *Fin de siècle*, die Herzmanovsky aufzeigt, sondern eher die tändelnde, unschuldig-romantische Schäfererotik des Rokoko. Das Tänzerische, Spielerische ist in seinen Zeichnungen wie in seinen literarischen Arbeiten Ausdruck einer in ihrem *Convenu* erstarrten Gesellschaft. In den Zeichnungen zeigt sich «der aller Verschrobenheiten fähige, letzte Abglanz und der beginnende Verfall der erlauchten habsburgischen österreichisch-ungarischen-böhmisch-tyrolischen k. und k. Erb- und Universalmonarchie, der traditionsbewussten Erbin des niemals untergegangenen byzantinischen Weltreichs» (Ziegler). Trotz Zügen der Travestie ist Herzmanovsky kein Karikaturist dieses Reichs, in dem die Sonne, aber auch das Absonderliche nie untergingen und das sich so lange Zeit überlebt hatte. Er ist seinem Gegenstand mit Hassliebe verfallen. Für den Erforscher der österreichischen Eigenart ist das Studium Herzmanovskys, den sein liebenswürdiger Nachlassverwalter Kosmas Ziegler durch die geforderte Deckungsgleichheit herzmanovskisch = österreichisch mit Österreich identifiziert, eine *conditio sine qua non* der Erforschung der österreichischen, das heisst also «tarockanischen» Geheimnisse.

APHORISMEN

AUS: MARKUS RONNER

Die treffende Pointe

Humoristisch-satirische Geistesblitze des 20. Jahrhunderts
Ott Verlag, Thun

Dichter Ein Dichter ist ein Wesen, das imstande ist, eine Pfeife zu verschlucken und dafür eine Dampflokomotive auszuspucken. *Jean Cocteau*

Gott denkt in den Genies, träumt in den Dichtern und schläft in den übrigen Menschen. Meine Damen und Herren – gute Nacht! *André Heller*

Kein Dichter wird mehr vom Mond sprechen. *Alberto Moravia*

Man muss die historische Wahrheit mehr gegen die Historiker verteidigen als gegen die Dichter. *Ezra Pound*

Wenn ein Volk seine Dichter nicht mehr lesen will, dann feiert es sie. *Alec Guinness*

Kritiker Der Künstler hat keine Zeit, sich mit Kritikern zu beschäftigen. Nur Möchtegernschriftsteller lesen Rezensionen. *William Faulkner*

Ein Kritiker ist ein lahmer Trainer für Dreisprung. *John Osborne*

Ein Kritiker ist ein Mann, der sehr böse wird, wenn dem Publikum etwas gefällt, was er nicht mag. *Erich Segal*

Ein Kritiker ist ein Mensch, der ein Theaterstück so schlecht machen muss, wie es ohnehin ist. *Hans Weigel*

Ein schlechter Schriftsteller wird manchmal ein guter Kritiker, genauso wie man aus einem schlechten Wein einen guten Essig machen kann. *Henry de Montherlant*

Für den Kritiker sind seine Kollegen die höhere Instanz. Nicht das Publikum. Erst recht nicht die Nachwelt. *Walter Benjamin*

Ich bin von den Kritikern schon oft zerrissen worden, aber das Publikum hat mich immer wieder zusammengeflickt. *Jacques Tati*

Kritiker haben es leicht, denn die Kritik kommt immer im nachhinein. *Erwin Schüle*

Kritiker ohne Arroganz sind heutzutage so selten wie Fische ohne Flossen, Kiemen und Schuppen. *Harold Pinter*

Kritiker sind blutrünstige Leute, die es nicht bis zum Henker gebracht haben. *George Bernard Shaw*

Kritiker sind einbeinige Dozenten über den Weitsprung. *Harold Pinter*

Kritiker sind ein notwendiges Übel, und Kritik ist eine üble Notwendigkeit. *Carolyn Wells*

Kritiker sind Leute, die einem sagen, ob man ein Konzert genossen hat oder nicht. *Jimmy Durante*

Kritiker sind Leute, die mit einem Rasiermesser am Hals der Autoren geigen. *Per Halvarsson*

Kritiker sind Leute, die zum Tode verurteilen, damit sie be-

gnadigen können. *Oskar Werner*

Kritiker: wenn sie zugeben könnten, möglicherweise Unrecht zu haben, könnte man ihnen möglicherweise recht geben. *Gottfried Edel*

Kritiker werden aus den Hobelspänen gemacht, die bei der Produktion von Künstlern abfallen. *Oliver Wendell Holmes*

Meines Wissens hat man noch keinem Kritiker ein Denkmal gesetzt. *Jean Sibelius*

Menschen, die nichts zu sagen haben, aber etwas sagen müssen, nennt man Kritiker. *Robert Lembke*

Mittelmässigkeit ist bei einem Kritiker gefährlicher als bei einem Schriftsteller. *Eugène Ionesco*

Wenn Kritiker altern, werden sie mild. *Fernand Gregh*

Künstler Als Mensch muss man lebendig sein. Als Künstler postum. *Jean Cocteau*

Der Künstler führt dem eingeschläferten Körper der Gesellschaft Abwehrstoffe zu, die ihn aufwecken. *Alberto Moravia*

Der Künstler hat eigentlich immer nur ein Problem, nämlich sich selbst. *Sigmund Graff*

Die Kunst ist das einzige Seriöse auf der Welt. Und der Künstler ist der einzige, der nie seriös wird. *Oscar Wilde*

Ein Bastler ist noch kein Künstler, das weiss man heute nicht mehr. *Giorgio de Chirico*

Künstler sein heisst in einem Masse scheitern, in dem kein anderer zu scheitern wagt. *Samuel Beckett*

Künstler wird man aus Verzweiflung. *Ernst Ludwig Kirchner*

Maler Bilderfälschungen heben das Prestige. Ein Maler, von dem es noch keine gefälschten Bilder gibt, muss selbst welche erfinden, sonst leidet sein Image. *Giorgio Pratti*

Das Traurige ist nicht, dass ein Maler bei Ausstellungseröffnungen nackt auftritt, vielleicht sogar seine Notdurft verrichtet – das Traurige ist, dass er damit Erfolg hat. *Giorgio de Chirico*

Die erfolgreichsten Maler sind die Kosmetiker. *Georg Thomalla*

Eine moderne Ausstellungseröffnung ist eine Veranstaltung, zu der der Maler barfuss bis zum Hals erscheint. *Jacques Tati*

Ein Maler wird zum Anstreicher, wenn er zum Malermeister geworden ist. *Sabine Ebel*

Ein Porträt ist geglückt, wenn der Maler zufriedener ist als der Gemalte. *Toni May*

Es gibt den Maler, der aus der Sonne einen gelben Fleck macht, und es gibt auch den, der mit Überlegung und Geschick aus einem gelben Fleck eine Sonne macht. *Pablo Picasso*

Früher machten Fabrikanten Autos, um Bilder zu kaufen, jetzt malen Maler Bilder, um Autos zu kaufen. *Wladimir W. Majakowskij*

Maler sind Überzeugungstäter, die keinen sehnlicheren Wunsch haben als gehängt zu werden. *Werner Finck*

Man sollte nicht die Bilder aufhängen, sondern die Maler. *Carlo Franchi*

Musiker Das Lieblingsinstrument der meisten Musiker ist die Sektflöte. *Lore Krainer*

Musiker sind nicht eitel – sie bestehen aus Eitelkeit. *Kurt Tucholsky*

Zu diesem Heft

Markéta Luskačová

Die Tschechin Markéta Luskačová schloss 1967 ihre Studien an der Karlsuniversität in Prag mit einer Arbeit über «traditionelle Formen religiöser Bräuche in der Slowakei» ab. 1969 wurde sie nach einer technischen Ausbildung als Photographin in die Union tschechoslowakischer Künstler aufgenommen. Ihre Diplomarbeit bildete der Beginn ausgedehnter Studien in der Slowakei (1967 bis 1973), während denen die Kamera ihr steter Begleiter war. Ihre Aufnahmen zeigte sie erstmals 1971 in einer zusammenhängenden Ausstellung im «Theater am Geländer» in Prag. Im folgenden Jahr arbeitete sie im Auftrag des Sozialministeriums an einer Studie über alte Leute. 1973 photographierte sie ein Portfolio über Irland, das von der Kunstgalerie Brünn angekauft wurde.

Photonachweis

Von Franco Cianetti stammen die Aufnahmen des Hauptbeitrages *Bilder aus einer Privatsammlung* sowie der *Radierungen von Jacques Bellange* S. 63, 64, 68, 70–73, die sich im *Musée Historique Lorrain,* Nancy, befinden. Die Aufnahmen S. 65–67, 69 wurden uns freundlicherweise vom *Museum of Fine Arts,* Boston, zur Verfügung gestellt.





Kulturelle Monatsschrift

Redaktion:
Manuel Gasser, Dominik Keller
Redaktionsassistentin: Barbara Gubler
Baslerstrasse 30
Postfach, 8048 Zürich/Tel. 01 52 25 00

Layout: Hans J. Müller

Inserate:
André Vauthey
Verkaufschef: Hans Wisler
Morgartenstrasse 29, Postfach, 8021 Zurich
Telephon 01 39 44 55

Druck und Verlag:
Conzett + Huber AG
Baslerstrasse 30, 8048 Zürich
Telephon 01 52 25 00
Postcheckkonto 80–3790

Preise:	Inland	Ausland
Einzelnummer	Fr. 6.80	8.–
Weihnachtsnummer	8.50	9.50
Jahresabonnement	70.–	85.–

Bezugsquellen:

AFRIKA: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt – Swakopmunder Buchhandlung, P. O. Box 500, Swakopmund – Universitas, Books-Music, P. O. Box 775, Pretoria

ARGENTINIEN: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

AUSTRALIEN: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

BELGIEN: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

CHILE: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

DÄNEMARK: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Krondalvej 8, DK-2610 Rödovre

DEUTSCHLAND: W. E. Saarbach, GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

ENGLAND: Barmerlea Book Sales Ltd., «Annandale», North End Road, London N.W. 11

FINNLAND: Akateeminen Kirjakauppa, BP 10128, Helsinki 10 – Rautatiekirjakauppa Oy, Kampinkatu 2, Helsinki 10

FRANKREICH: M. F. Picard, Librairie Calligrammes, 15, rue du Dragon, F-75 Paris 6e

GUATEMALA: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

HOLLAND: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C – Van Ditmar, Schiestraat 32–36, Rotterdam – M. van Gelderen & Zoon, Voorburgwal 142, Amsterdam

ISRAEL: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

ITALIEN: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

JAPAN: Orion Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd., 1–5 Nihonbashi-Tori, Chuo-ku, Tokyo

LUXEMBURG: Messageries Paul Kraus, 5, rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

MEXIKO: Libreria Internacional, Sonora 206, Mexico 11, D. F.

NORWEGEN: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

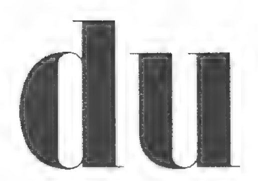
ÖSTERREICH: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

PORTUGAL: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

SCHWEDEN: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack, S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 48 East 43rd Street, New York N.Y. 10017 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York, N.Y. 10013 – Wittenborn and Company, 1018 Madison Ave., New York, N.Y. 10021

VENEZUELA: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas



DIE THEMEN DER HEFTE

Januar Das Museum Calouste Gulbenkian in Lissabon / Der Zeichner Horst Janssen / Ein heiliger Johannes im Burgund / Fulvio Roiter: Im Lande der Senufo

Februar Kunstwerke – zerstört, verschollen, gestohlen / Die Moschee Quwwad-ul-Islam und der Turm Qutb Minar in Delhi / Franz Eggenschwiler / Christian Vogt: Basler zuhause

März Der Maler Csontváry / Markus Vallazza / Sir John Soane's Museum, London / Yvan Dalain: Auch ein Friedhof in Paris

April Chinesische Kunst im Museum Rietberg, Zürich / Im Park von Sans Souci / Emma Kunz / Jaime und Jorge Blassi: Semana Santa en Cuenca

Mai Englische Burgen, Schlösser, Land- und Lusthäuser / Henri Cartier-Bresson: Zeichnungen und Malereien / Frühes Leid, Grabmäler auf dem Friedhof von Staglieno in Genua / Dominik Keller: Henley Royal Regatta

Juni Picasso für Maïa / Der Prambanan-Tempel auf Java / Vogelflug und Raumschiff; Bernhard Heiligers «Kosmos 70» im Berliner Reichstag / Monique Jacot: Zehn Männer und eine Photographin

Juli Henri Cartier-Bresson: La Basilicata / Das kleinste Museum der Welt; Herbert Distels Schubladenmuseum / Grauen statt Grösse; die Hauptwerke des belgischen Malers Antoine Wiertz

August Aufbruch ins Neue 1910–1920: Sechs Schweizer Maler und die Pariser Avant-Garde / Pienza; Papst Pius II. und seine Stadt / Architektur ohne Architekten; Agades in Niger / Gilles Peress: Fern der Heimat, Türkische Fremdarbeiter in Deutschland

September Israel; Kunst an Ort und Stelle / Bildergeschichten von Sandro Botticelli / Neue Eisenplastiken von Oscar Wiggli / Jürg Andermatt: Das andere Japan

Oktober Schweizer Photographen um 1900 / Die skurrile Welt der Margaretha Dubach / Handels- und Berufszeichen Japans / Carlo Scarpas Mausoleum der Familie Brion

November Maler im Banne des Balletts / Das Oratorium S. Bernardino von Agostino di Duccio, Perugia / Jean Tinguelys Chaos No. 1 / Albert Camus: La Postérité du Soleil

Dezember Bilder aus einer Privatsammlung / Sabbioneta / Collagen von Italo Valenti / Jacques Bellange / Ein Abenteurer im Schlafrock: Paul von Rittinger / Markéta Luskačovà: Pilger aus der Slowakei

---

WIEDERGABE VON KUNSTWERKEN UND KUNSTHANDWERKLICHEN ARBEITEN

a) Farbreproduktionen

b) Schwarzweiss

PHOTOS

(Farb- und Schwarzweiss-Aufnahmen)

AUFSÄTZE UND BELLETRISTIK

BUCHBESPRECHUNGEN

MUSIK



Unsere wichtigsten Versicherungszweige

Lebensversicherung

Todesfall	in Form von Kapital- oder Rentenversicherungen
Todes- und Erlebensfall (kombiniert)	in Kapitalform (gemischte Versicherung), Dynaplan berücksichtigt die künftige Entwicklung des Einkommens
Arbeitsunfähigkeit	Prämienbefreiung, Taggeld, Renten, Spitaltaggeld
Altersrenten	sofort beginnend und aufgeschoben, mit und ohne Rückgewähr
Witwen- und Waisenrenten	
Kollektivversicherung für Firmen und Verbände sowie Kaderversicherungen	in allen üblichen Versicherungsformen als Vollversicherung oder als ergänzende Risikoversicherung zu Spareinrichtungen
Rückversicherung von autonomen Pensionskassen	Beratung für international tätige Unternehmungen (Insurope)

Unfallversicherung

Heilungskosten (Spital und ambulante Behandlung)	für Einzelpersonen
Invalidität	Firmen
Unfall- und Spitaltaggeld	Insassen von Motor-, Wasser- und Luftfahrzeugen
Tod	Motorradfahrer

Krankenversicherung

Privat-Patienten-Police mit Deckung	für Verpflegungskosten im Spital Behandlungskosten im Spital Kosten bei ambulanter Behandlung
Krankentaggeld zur Deckung des Verdienstausfalls	für Firmen und Einzelpersonen

Sachversicherung

Feuer- und Elementarschaden	Gebäude, Einrichtungen und Waren
Betriebsunterbrechung	infolge Feuer-, Maschinen- oder Wasserschadens
Diebstahl	einfacher Diebstahl und Einbruchdiebstahl
Wasserschaden	Gebäude, Einrichtungen und Waren
Glasbruch	Gebäude- und Mobiliarverglasungen
Maschinenschäden	Maschinen, technische Anlagen, EDV-Anlagen
Bauwesen- und Montageschäden	unvollendete Bauten und Montageobjekte

Transportversicherung

Transport- und Ausstellungsversicherung	für Waren, Uhren, Bijouterie, Kunstgegenstände, Valoren
Kaskoversicherung	für Seeschiffe, Flußschiffe, Rollmaterial
Schmuckversicherung und Reisegepäckversicherung	für Schmuck und Pelze in Privatbesitz sowie Reisegepäck
Frachtführer-Haftpflichtversicherung (für Güter in Obhut)	für Frachtführer, Spediteure und Lagerhalter

Haftpflichtversicherung

Allgemeine Haftpflicht (inkl. Abwehr unbegründeter Ansprüche)	für Betriebe, Gemeinden freiberuflich Tätige (Ärzte, Architekten etc.) Hauseigentümer Privatpersonen
Motor-, Wasser- und Luftfahrzeuge	Haftpflicht Kasko (Voll- und Teilkasko bei Motor- und Wasserfahrzeugen)



Namen und Adressen unserer Experten finden Sie im Telefonbuch unter «Basler»



Schön ist, was nicht allen gefällt.

W. Gübelin

Walter Gübelin, Gübelin AG Luzern

Nichts wäre einfacher, als Schmuck zu kreieren, der allen gefällt. Und nichts wäre leichter zu verkaufen. Warum tun wir's dann nicht? Weil wir daran keinen Gefallen fänden.

Das soll nicht etwa heissen, unsere Auswahl sei so klein, dass Ihnen die Qual der Wahl erspart bliebe. Sondern nur, dass sie nicht grösser ist, als wir es verantworten können. (Ob es sich nun um unser traditionelles, avantgardistisches oder modisches Sortiment handelt.)

In unserem traditionellen Sortiment haben wir Schmuck, der einstmals so avantgardistisch war wie der Schmuck unseres gegenwärtig avantgardistischen Sortiments, der dereinst wiederum unser traditionelles Sortiment bilden wird. Und in unserem modischen Sortiment haben wir Schmuck, dessen Formen und Farben den Launen der Zeiten zwar einen gewissen Tribut zollen, dessen Qualitäten sich aber von dem, was wir zu jeder Zeit haben, in nichts unterscheiden.

Unser Schmuck soll also nicht allen gefallen. Aber allen, die das Besondere lieben.

GÜBELIN

Luzern, Bürgenstock, Zürich, Genf, Lugano, Bern, St. Moritz, Basel, New York.

GGK